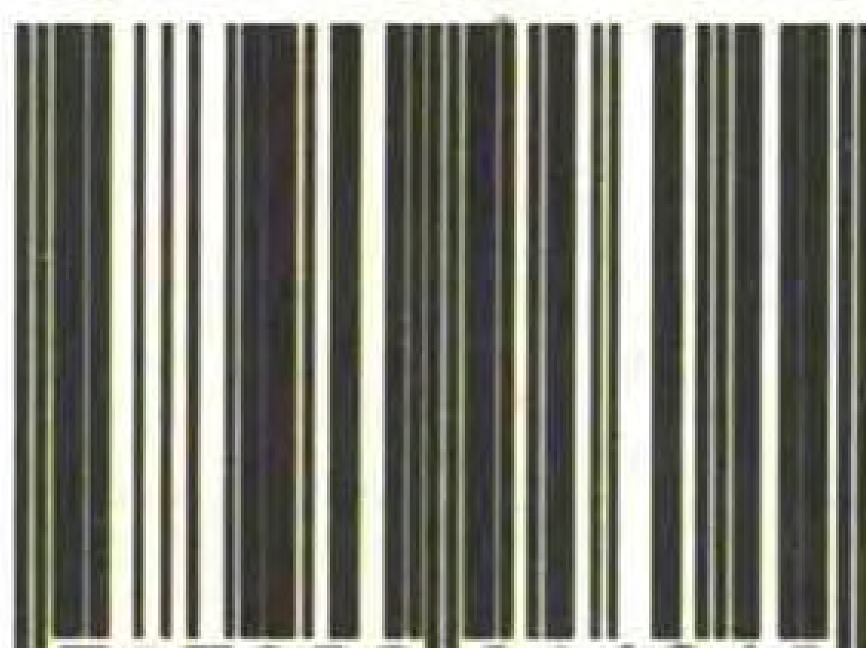
日本歌舞伎藝術



李颖著

大衆文藝出版社





ISBN 7-80094-604-5/J·76
定价：23.80 元

日本歌舞伎藝術

李颖 著

大衆文藝出版社



图书在版编目（CIP）数据

日本歌舞伎艺术/李颖著
—北京：大众文艺出版社，1998.9
ISBN 7-80094-604-5

Ⅰ. 日…
Ⅱ. 李…
Ⅲ. 歌舞伎-艺术-日本
Ⅳ. J835

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 21109

大众文艺出版社出版发行
（北京西城区鼓楼西大街 79 号）
邮编：100009
北京通州运河印刷厂印刷　新华书店经销
开本 850×1168 毫米 1/32　印张 10.375　字数 259 千字　插页 6
1998 年 9 月北京第 1 版　1998 年 9 月北京第 1 次印刷
印数 1—3000 册
定价：23.80 元



1992年作者与日本早稻田大学演剧博物馆馆长鸟越文藏教授合影



1996年作者与日本东京俱乐部理事长柏木雄介（左二）、总支配人柿沼雄政（左一）、新国立剧场运营财团理事长(右一)合影



1969年11月歌舞伎座《助六由缘江户樱》雀右卫门的白玉、歌右卫门的扬卷



1969年11月歌舞伎座《市川海老藏袭名口上》现市川团十郎



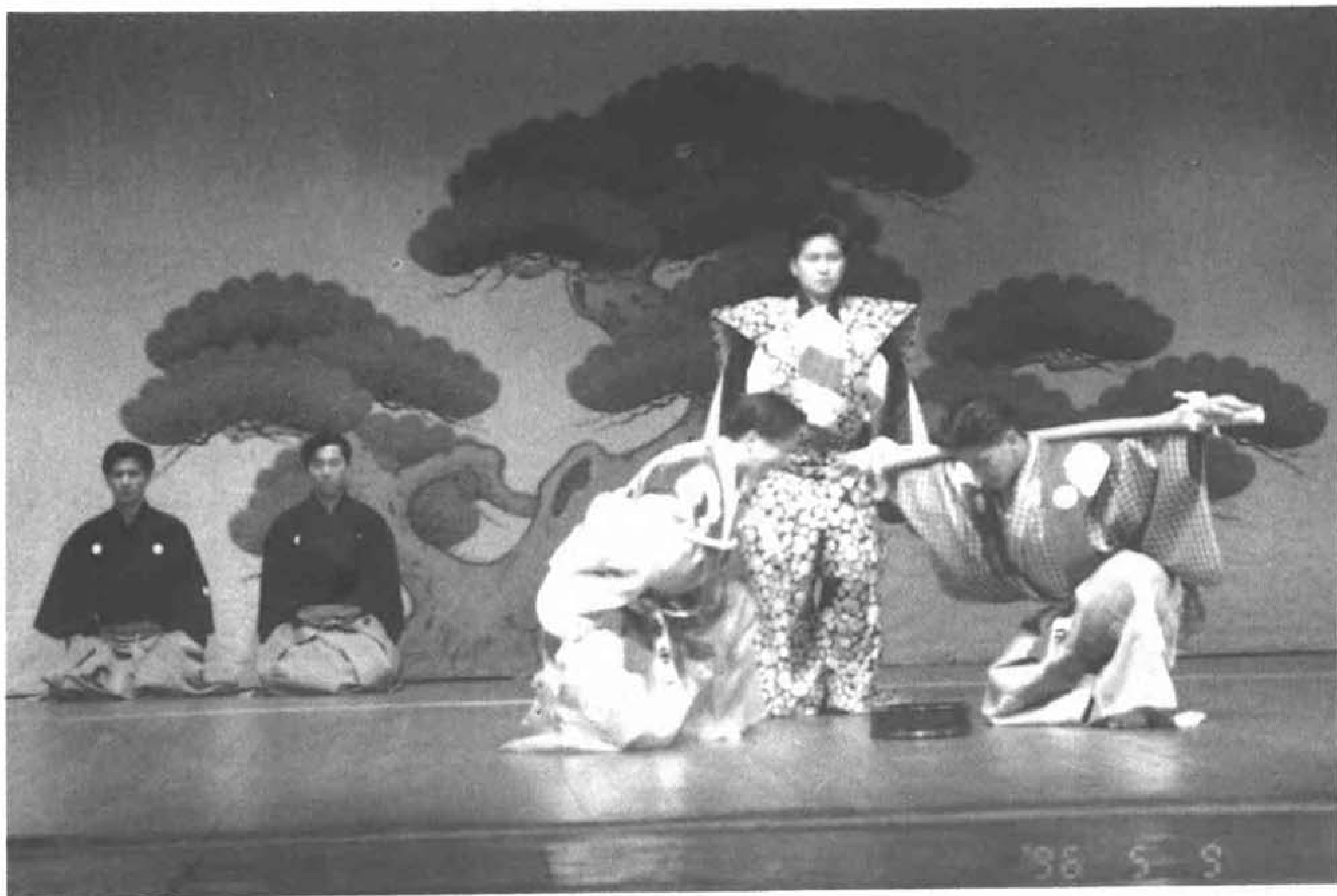
1985年4月歌舞伎座《12代市川团十郎袭名披露口上》团十郎、堪三郎、歌右卫门等



1982年10月歌舞伎座《新装镜山再岩藤》市川猿之助的岩藤



1982年7月歌舞伎座《裹表忠臣藏》段四郎、宗十郎、猿之助



狂言《棒缚》和泉流第 20 代宗家和泉元弥、女狂言师和泉淳子、三宅藤九郎



荒事：1981 年 12 月《管原传授手习鉴》“车引”菊五郎的樱丸、团十郎的松王丸、勘刀九郎的梅王丸



所作事：1963 年歌舞伎座《娘道成寺》歌右卫门的花子



和事：1959 年《新版歌祭文》"野崎村"松次的阿常、七世丹之助的阿染、宗十郎的阿光、九世八百藏的久作、猿之助的久松



1982年9月歌舞伎座《隅田川续弟》“法界坊”松江的野分姬的灵



1985年6月《再樱遇秋水》藤十郎的樱姬、吉右卫门的清玄



1976 年歌舞伎座《金阁寺》芝音的雪姬(左)

1974 年 4 月《妹背山妇女庭训》“吉野川”歌右卫门的定高、白鹦的大判事、梅玉的久我之助(下)





1985年1月歌舞伎座《恋飞脚大和往来》“新口村”歌右卫门的梅川、雁治郎的忠兵卫(左)



1960年4月歌舞伎座《笼钓瓶花街醉醒》堪三郎的次郎左卫门、歌右卫门的八乡桥(右)

序

日本の国外にも日本演劇の研究者は増加している。私が属する早稲田大学に留学する研究者のみを対象にしても英米をはじめとする西欧諸国には多い。東欧の数ヶ国にも研究者が居る。それらに比べ東洋人の日本演劇研究者は非常に少い。稀有な存在である東洋人としての日本演劇研究者の一人が李頴氏である。

此度、李頴氏が歌舞伎の研究書を上梓される

ことになろう、慶賀にたえない。
李頴氏は五年の日本留学期間の大半を私のもとで研究したのであるが、何よりも努力家であることに感心させられた。私は李頴氏に対しては厳しく指導した。また氏によく耐えて成果をあげていったのである。
私は中国語が読めないので、この書の内容を十分理解できないが、各章に李頴氏の精根が注がれた文章が列ねられているものと思う。
出版助成金を受けるにあたり東京倶楽部へ推薦

したものによって目的を知ることが出来た。歌舞伎を生み育てた社会情勢から説き起し、現代にまで継承されて、日本に限らず世界の各国で歓迎されているという歌舞伎の全貌を各方面から論じているようである。なお、東京倶楽部で助成金を受けた外国人女性としてはイギリス人に次ぎ李頴氏が二人目だという。名誉なことである。

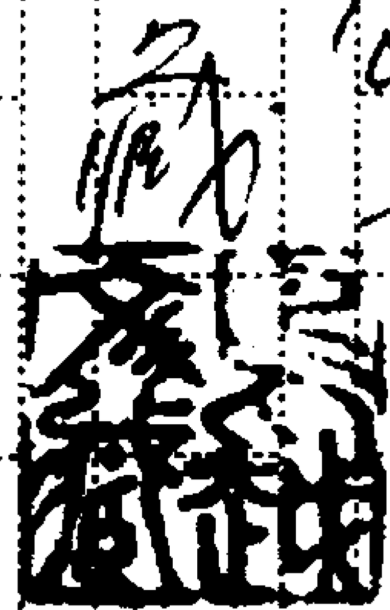
さすドイツ人の演劇研究者は、私に左のような発言をしたことがある。自分は長年ギリシャや以来の西洋演劇を対象として演劇論を構築して

ません。今回、中国が日本の演劇を観て研究方法を改めねばならぬことを痛感したと。そして彼は洋の東西の演劇を統一的に論理化する方法の研究会を組織しようとまで言ったのである。今や東洋の演劇は西洋の演劇研究者にも刮目されている。

此度の李顕氏の著書が中国人に歌舞伎を理解させるだけにとどまらず、東西の演劇研究方法の指針ともなることを期待している。

早稲田大学教授、同演劇博物館長

鳥越文藏



一九九七年一月一七日

序

日本早稻田大学教授
早稻田大学演剧博物馆馆长　　乌越文藏

目前，在日本的外国日本戏剧研究者正在增加。

在此，仅以我在早稻田大学管辖范围之内的留学的研究者作为对象。最初，从事日本戏剧研究的，是以英美、西欧诸国的研究者为多。东欧几个国家的研究者也有。相比之下，在东方人中间，日本戏剧的研究者却非常少。在稀有的研究日本戏剧的东方人中间，有重要的一个人，就是李颖氏。

此次，在李颖氏研究歌舞伎的著作获得出版之际，我表示特别的庆贺。

李颖氏在日本留学的五年期间，大半时间是在我的指导下进行的。因为她是比任何人都努力的人，我深感钦佩。正是由于李颖氏，能够极力地忍耐着我在执教过程中，严格、严厉的学习指导；并且积极努力地进取，所以才获得了现在的研究成果。

我不懂汉语，对书中的内容虽然未能全部理解，但是，我通过了解李颖氏为接受出版助成金，向东京俱乐部提出的目录：我认为，李颖氏在每个章节里，已经将全部的研究心血和精力，都贯注到了文章之中。

本书是从生育歌舞伎的社会背景开始，一直到歌舞伎的发展

继承延至现代，不是仅局限于日本，而是将歌舞伎在世界各国演出受到的欢迎等各方面内容，几乎将歌舞伎的整体全貌，都一一进行了论述。特别是作为能够获得“东京俱乐部”助成金受赏的外国女性来说，第一位是英国人，李颖氏则是第二人。这是名誉的事情。

以前，有一位德国研究者，曾经对我说过这样的话：我是长时期地，从希腊戏剧开始，以西洋演剧作为研究对象来建构戏剧理论的。这次我观摩了中国戏剧和日本戏剧，痛感研究方法是必须改变的。于是，我又听他讲到，他打算组织一个把东方戏剧与西方戏剧的论理方法进行统一的研究会。现在，东方的戏剧，使西方的戏剧家们也刮目相看了。

这次李颖氏的著作，我希望不仅仅只是为了能使中国人理解歌舞伎，我更期待着，能使这本书成为东、西方戏剧研究方法的指南。

1997 年 1 月 17 日

序

中国戏剧家协会副主席
原中国艺术研究院院长　郭汉城

《日本歌舞伎艺术》是在我国出版的第一部研究日本古典戏剧的专著。

《日本歌舞伎艺术》的出版，既填补了我国在研究外国戏剧领域中，对日本古典戏剧进行系统研究的空白，又是一部具有多方面使用价值的学术著作。《日本歌舞伎艺术》的出版，有助于我国的戏剧文艺工作者，对日本古典戏剧的系统了解；有助于引导我国戏剧观众对日本歌舞伎的欣赏能力；是中日戏剧文化交流史上，一件非常有意义的值得庆贺的事情。

李颖女士有在日本学习日本戏剧为期6年的功底，有在中国从事中外戏剧艺术研究实践的多年工作经验。她刻苦学习、孜孜进取，为人诚实、品行端正、作风正派，在中央戏剧学院毕业后的十多年间，一直从事戏剧史论的研究工作，发表了大量的研究论文，多所探求。她在研究了中国戏剧史论之后，拓展外国戏剧的史论研究，特别重视日本古典戏剧歌舞伎的学习研究，这是值

得称赞的。

日本歌舞伎的演剧舞台，为世界戏剧观众展示了一个日本江户时代的历史生活场景。日本歌舞伎，具有几百年如一日，演技不变、剧目不变，服装道具、剧场结构等一成不变的演剧艺术特征。日本国内外戏剧观众，能透过歌舞伎的演剧舞台，一目了然地观赏日本江户时代的风土人情与社会风貌。在实现了歌舞伎的演剧艺术价值的同时,又实现了一个日本演剧历史博物馆的价值。

中国传统文化与日本文化的交往，历史悠久渊远流长。日本民族传统艺能的舞乐、能乐、狂言、人形净琉璃的形成，都与中国古老的传统文化艺术有着历史悠久的文化渊源。中国戏曲与日本歌舞伎，是在中国传统文化基础上，同源、同根生出的两朵各具民族特色的戏剧艺术之花。歌舞伎是在日本特定的江户历史时代，是在日本传统艺能的舞台形式基础上，是在日本民俗歌舞的演唱基础上，派生出来的日本民族戏剧。日本歌舞伎的表演动作、唱腔、舞蹈形式与中国戏曲相比较，在表演技艺上既有相近之处，又有很大差别。日本歌舞伎同中国戏曲艺术的程式化、精美化程度相比较，既有相似，又有很大的不同。

李颖女士在《日本歌舞伎艺术》这部研究著作中，潜心研究中日文化艺术交流的历史渊源；认真探索日本歌舞伎创造民族戏剧舞台的衍变历史；努力剖析日本歌舞伎的民族戏剧艺术创造的再生过程；纵横相交、史论结合地深入探讨了日本歌舞伎民族戏剧的舞台艺术特征。

李颖女士在研究日本歌舞伎民族戏剧的舞台艺术特征过程中，从日本歌舞伎诞生的历史时代思潮、从歌舞伎演剧艺术发展的社会生活现实、从日本歌舞伎演员从事演剧生活实践的舞台艺术生涯、从日本歌舞伎民族艺术不断完善的历史发展、从歌舞伎舞台表现生活与再现生活的二重艺术方法作为研究问题的出发

点，追析中国传统文化对日本歌舞伎产生的艺术影响、剖析日本歌舞伎完成民族戏剧的创造演艺过程、分析日本歌舞伎的历史传统继承方式，由浅入深地论证了日本歌舞伎独特的艺术本质与演剧样式。具体形象地举例说明日本歌舞伎的剧场舞台，灵活地创造出戏剧时空自然流动的艺术效果。深入挖掘歌舞伎的男性演员饰演女性戏剧人物的形变内涵。综合性地归纳出日本歌舞伎演剧舞台的艺术价值。

日本歌舞伎的最大艺术特点，正如李颖女士所论证的那样：日本歌舞伎正是延续着一条前有古人创造、后有新人继承的独特“艺道”，使歌舞伎上演的传统剧目，原汁原味地保留着江户时代的生活特色与风土人情。便能使我们透过日本歌舞伎的传统戏剧舞台，在即将迎来21世纪的今天，可以看到17世纪日本江户时代的社会生活风貌。这确实是日本歌舞伎经久不衰的艺术生命力。这确实是日本歌舞伎在世界戏剧史上创造的艺术成就。

李颖女士这部研究日本歌舞伎的学术专著，共分8个章节、28篇、15幅歌舞伎的舞台剧照，详细地对日本歌舞伎的演剧艺术特征进行了反复论证。纵观全书，对日本歌舞伎进行的艺术探索，起到了很有意义的作用。

李颖女士曾于1987年公派到日本留学，1992年回国。她在日本留学期间，先在日本大学松原刚教授的指导下学习日本现代戏剧史论，后在早稻田大学演剧博物馆馆长鸟越文藏教授的指导下学习、研究日本古典戏剧——歌舞伎。《日本歌舞伎艺术》的研究过程，是在鸟越文藏教授的指导下认真完成的。《日本歌舞伎艺术》的研究成果，凝聚了日本学者教授们对中国留学生的辛勤培育；集结了日本学者教授们为培养中日两国戏剧文化交流的艺术人才所倾注的全部心血。

李颖女士完成的《日本歌舞伎艺术》科研项目，也是在日本

外务省、日本驻中国领事馆的热情推荐之下，是在国际文化财团日本“东京俱乐部”的全额资助与大力支持之下，才能使学术研究成果顺利出版问世的。这又说明《日本歌舞伎艺术》是中日两国艺术文化交流的结晶。

为了确保《日本歌舞伎艺术》长期的艺术使用价值，此部著作出版后，将分别寄赠全国25个省市的各大、中城市的图书馆。将分别寄赠全国重点综合大学的图书馆。这是中日文化艺术交流史上的一个创举。

李颖女士曾经在中央戏剧学院学习过西方话剧；在日本大学学习过日本现代戏剧；在早稻田大学研究学习过日本古典戏剧；在中国艺术研究院在职攻读了中国戏曲的全部硕士课程；比较全面地具备了研究中外戏剧的知识结构。我相信，她作为一位很有发展潜力的戏剧研究工作者，一定会再接再厉、继续努力，作出新的更大的贡献。

1998年7月26日

目　录

目　录

第一章
江户时代的历史生活画卷

日本歌舞伎，是根据“歌”、“舞”、“伎”这三个字的字意与音意的组合而称名。日本歌舞伎是古典、珍奇、优美的民族演剧艺术，它在世界上享有非常高的声望。日本古典戏剧——歌舞伎，是在日本江户时代，在日本民俗歌舞演唱的基础上得以发展完善的民族戏剧。

歌舞伎在世界戏剧的百花园中，并不是一种发展历史悠久的民族戏剧；但是，歌舞伎自进入80年代以来，迈出国门走向世界，在美国的纽约、法国的巴黎、英国的伦敦、俄罗斯的莫斯科等一些国际都市所获得的演出成功，令人刮目相看。日本歌舞伎受到了日本国内外观众欣赏，被称誉为“东方戏剧艺术之花”。

在世界2500多年的戏剧历史发展长河中，仅有395年戏剧历史的日本歌舞伎，是怎样完成了民族戏剧借鉴、诞生、发展、承继的历史创造过程？歌舞伎是如何历经了一条独特的艺术继承方式，才保留了经久不衰的艺术生命力？歌舞伎的戏剧本质与样式，具备了哪些独特的艺术个性？歌舞伎的戏剧艺术舞台，具备哪些独特的艺术特征呢？

歌德曾经说过：你若是喜爱你自己的价值，你就得给世界创造价值。歌舞伎创造的戏剧艺术价值，是在日本江户时代特定的风流历史社会形成的，它成功地创造了具有独特性格特征的戏剧

艺术舞台。歌舞伎艺术舞台的艺术价值，充分体现在成功地建造了一个江户时代活生生的演剧博物馆。

日本江户时代独特的社会历史，是在独特的生活地理环境中形成；独特的生活地理环境，必将孕育出独特的市俗人情；独特的市俗人情，必将养育出独特的戏剧舞台；独特的戏剧舞台，必将展现独特的市俗人情；独特市俗人情的展现，必将构成独特的戏剧本质；独特的戏剧本质，必将形成独特的舞台样式；独特戏剧本质与舞台样式的形成过程，必将构成独特的戏剧历史。这便是形成日本歌舞伎艺术特征的逻辑发展过程。江户时代的特定历史社会、地理环境、风土人情是构成歌舞伎艺术特征的社会基因；歌舞伎的发展历史、歌舞伎的戏剧内容、歌舞伎的戏剧本质、歌舞伎的戏剧样式，是建构日本歌舞枝艺术特征的主体内因。

歌舞伎艺术特征的确立，正是延续着一条前有古人创造、后有新人继承的独特“艺道”，至今才使歌舞伎的传统保留剧目、能够原汁原味地保留着江户时代的生活特色与风土人情。时间不能逆转、河水不能倒流，任何国度的社会史实都不能重演，任何历史朝代更不能复归。但是，我们却能透过歌舞伎的传统戏剧舞台，在跨入 21 世纪前夕，可以看到日本江户时代的社会生活原貌，这就是日本歌舞伎经久不衰的舞台生命力。

在日本歌舞伎的戏剧舞台上，成功地再现了几百年前，江户时代的风土人情、生活习俗、古风古貌古色。对日本江户时代之后的代代日本的国民，通过观剧是对本国的江户时代那希珍奇特的活生生历史，进行真实的感受和历史的回顾体验。对国外观众是一种对日本江户时代的参观了解，这种“参观”，不是在博物馆而是在戏剧舞台上，这种参观是在日本民族戏剧艺术的享受中完成的。

歌舞伎的戏剧舞台，在世界戏剧史上创造的前无古人、后无

来者的民族艺术成就，这是歌舞伎创造民族戏剧，在历史上起到的社会功能作用，这是歌舞伎在世界戏剧舞台上存在的艺术价值。歌舞伎的戏剧舞台，能够重现几百年前江户时代的社会风貌，这就是歌舞伎戏剧艺术博物馆的独特艺术价值。

一、江户时代的历史文化背景

日本是位于亚洲东部的一个四面环海的岛国，具有长达八九百年的岛国封闭的独特历史。日本的发展，是从一个家族制度扩大组织发展起来的国家。日本与世界上一些国家那种因执掌权力者的变动，而导致政治经济体制根本突变的国家情况相比，有着罕见的天壤之别。日本皇统制度的政治、经济、文化，是在一个系统连贯接续的基点上，不断向前发展沿伸的。

以《日本全史》为依据，日本国家的发展历史，至今已经先后经历了：公元前的绳文时代；弥生时代（公元前400年—公元300年）；古坟时代（300年—600年）；飞鸟时代（600年—710年）；奈良时代（710年—800年）；平安时代（800年—1200年）；镰仓时代（1200年—1340年）；室町、南北朝时代（1340年—1400年）；室町时代（1400年—1470年）；室町、战国时代（1470年—1580年）；织丰时代（1580年—1600年）；江户时代（1600年—1870年）；明治时代（1870年—1920年）；大正时代（1920年—1930年）；昭和时代（1930年—1990年）；平成时代（1990年—现在）。

日本天皇被日本人认作是国家和民族团结的象征。日本皇统政治、经济、组织体制的连绵接续，包括日本文化传统的承继与创新，构成了日本这个独特的万世一系的皇统之国。

第一章　江户时代的历史生活画卷

歌舞伎是日本江户时代的社会历史产物，是与江户时代同步，在270年的社会历史发展进程中，孕育、诞生、生成、发展、完善为日本民族戏剧。歌舞伎的发展历史，是对日本这个万世一系皇统国家的证明。歌舞伎的艺术发展过程，是与日本万世一系的皇权统治一脉相承。歌舞伎是伴随着江户时代的社会兴衰、民众现实生活的痛苦欢乐，在吸收舞乐、能乐、能狂言、人形净琉璃的舞台艺术基础上发展创新的。

中国与日本是一衣带水的邻邦。中日两国政治、经济、文化交往的历史，最早能追溯到日本史前相当遥远的原始时代。正因日本是一个万世一系的皇统之国，才使中国传统文化对日本的渗透，具有历史渊远的持续性。

中国与日本两国政治文化的交往渊远流长，中国与日本交往的历史，根据《日本全史》公元57年的确切文字记载：

> 中国的东方的岛国倭的奴国王的使节，访问后汉的洛阳都，朝拜了光武帝。光武帝将刻有“汉委奴国王”的金印，赐与奴国王的使节。奴国王是九州北部的首长连合的盟主，控制着博多湾、支配着福冈平野。……此金印，已在江户时代的志贺岛被挖掘出来。

依据确切的历史文献，中国光武帝（后汉皇帝）赐与“倭，奴国王”朝贡使节金印的年代，是在日本弥生时代的公元57年。那么可以确定日本的弥生时代，是中日两国进行正式的政治文化军事交往的时代。日本的弥生时代，中国农耕产品、金属文化、中国舞乐传入日本。

日本早期佛教文化时代，公元500年以后，日本选派遣隋使、遣唐使到中国学习传统文化；中国唐代文化的建筑、雕塑、绘画、

音乐，全方位地向日本大量输入。因此，具有世界观念的中国隋唐佛教文化，便控制了日本佛教文化时代近一个世纪之久。继日本佛教文化时代之后的平安时代，是日本全面接受中国唐代文化的时代。中国隋唐文化的多层渗透，对于日本民族文化和舞乐形成，产生了不可低估的深远影响。

日本“舞乐”，是在日本的上古时代由贵族阶级形成的。然而，日本“舞乐”则是从中国古代“乐舞”经朝鲜半岛传入日本的。根据《日本古典文学大系、日本古记》的记载，在公元612年（日本推古20年），“百济人味摩之归化，曰，学吴，得伎乐舞。”正是由于味摩之先在中国的吴国学习了中国“乐舞”，后又乘船归化到了日本，最终留在日本国内传授中国“乐舞”。中国乐舞在日本被称为“舞乐”。

“舞乐自近世商业时代，经过明治时代、大正时代、昭和时代、包括第二次世界大战的动荡年代，直至今日，被完整地保存继承下来。”（河竹登志夫《演剧概论、日本戏剧特征》）“舞乐”相传至今，在日本仅限于宫廷内部演出。每逢天皇家族的节日、各种皇室的祭日，才是舞乐演出之时。

中国周代的民间乐舞“散乐”又称中国百戏，是于公元八世纪传入日本的。《续日本记》天平七年（735年）记述了有关“散乐”的史实：“入唐回使及唐人奏唐国新罗乐……”由此说明，日本回国的遣唐使和赴日本的中国唐代乐师，将新罗乐及散乐《弄枪》带到了日本。“散乐”中国百戏自秦汉时代就开始存在，这是一种由中国武术、杂技、幻术，装扮人物的乐舞。中国的“散乐”传入日本之后，便对日本傀儡戏（木偶戏）的形成产生很大的影响。依据大江匡房的《傀儡子记》的记载，傀儡戏（木偶戏）在日本平安时代就已经有演出形式的存在。值得注意的是，正是由于中国“散乐”传入日本，而产生了傀儡戏（木偶戏）这种

影响。例如：舞乐面《兰陵王》的面具，现已成为日本的“国宝”。

13世纪初期，日本处于一个新的武士阶级统治时期。随着日本贵族阶级统治权力的衰落，带有武士阶级统治的新兴民众文化应运而生。在日本贵族文化与新兴民众文化相互执争了数百年之后，中国明代的禅宗僧人与禅宗教义将中国宋、元两代传统艺术文化传入日本。中国禅宗佛教文化，由于日本武士文化的乐于采纳，便成为14世纪日本文化的主流。

日本室町时代（15世纪—16世纪），是中国禅宗佛教文化被日本文化吸收凝炼的时代。在中国宋、元文化的影响之下，“能乐”与“狂言”的戏剧舞台形式，就在这个时代创造完成。

16世纪日本国内军阀混战，织田信长、丰臣秀吉、德川家康这三位历史杰出人物，既统一了日本封建社会，又相互吞并了对方的统治。16世纪织田信长统治的宋士时期，被丰臣秀吉统治的桃山时期代替；丰臣秀吉统治的桃山时期，又被德川家康统治的江户时代取缔。这便迎来了在德川幕府统治之下的，日本歌舞伎诞生的时代——江户时代。江户时代在德川幕府执行的封建政权统治之下，以中国朱熹注释的孔子学说作为理论基础，统治了日本长达250年之久。

德川幕府在江户时代执行的统治政策，是封建的锁国政策。在封建锁国政策统治之下，江户时代的日本，只能同中国、荷兰从事商品贸易的往来。日本长崎的出岛是中日贸易的媒介之地。中国民间的文学艺术作品便随同中日商品经济的贸易往来，明暗相兼地输入日本。例如：中国古典小说《水浒传》、《西游记》、《三国演义》的美术绘制品；中国丝绸的绵绘衣料；民间故事《牛郎织女》的工艺品；中国戏曲的精巧道具和各种装饰品，都成为中日贸易的附属品输入日本。

17世纪是日本对中国文化极为感兴趣的年代。中国白话文的出现，曾经在日本引起强烈的反响。日本应神天皇，在朝见日本国民时，就大力提倡推崇信奉中国的《论语》、《千字文》。日本宣政时期出版的《唐士奇谈》，就是中国戏曲《千字文西湖柳》文学剧本的翻译版本。

在18世纪日本文政时期，歌川国芳根据中国古典文学作品《水浒传》中一百零八个梁山好汉的人物性格，都有声有色地描绘成富有个性的典型人物肖象。这为后来在歌舞伎的舞台上展演中国民间传奇历史人物，起到了一定艺术桥梁的媒介作用。这便是中国明、清两代的艺术文化，在日本江户时代文化中留下痕迹。

纵观德川幕府统治时代的历史文化背景，中日两国政治、经济、文化的交流历史悠久渊远流长。日本大和民族是一个具有包容性、发展创造性，并善于吸收百家之长的民族。中国文化艺术在历史漫长的岁月流逝中，对日本的渗透影响已浸入日本民族生存的社会土壤；中国文化艺术的营养已经注入到日本文化生成的血液；中国文化艺术的结晶已经深入日本文化构成的筋骨。横看日本传统的舞乐、能乐、能狂言、木偶剧，就是在全面吸收中国文化精华的基础上，与日本民族自身的传统文化相结合而生发出来的民族戏剧。

在江户时代孕育、诞生、发展、完善的日本歌舞伎，就是在日本纵向历史文化的时代背景之下，就是在横向日本民族戏剧舞台的起点之上，在日本江户时代，从它诞生那一日起，便开始了民族戏剧创新的历史进程。歌舞伎正是在舞乐、能、狂言、净琉璃的“芝居”样式基础上，再经摄取、消化、分解、和谐融入日本民族自身的审美情趣，纳入艺术再生的轨道而重新创造的日本民族戏剧。

歌舞伎就是依赖于江户时代特定历史时期的社会生态，从盘

根错节的纵向日本文化发展史中，从丰富多姿的横向日本演剧舞台上，节外生枝出新芽，走了一条风流奇特的民族戏剧创新的艺术生长道路。歌舞伎的艺术生长过程，是在江户时代独特的历史条件制约之下，而生成歌舞伎自身的独特风流历史。在独特的历史社会条件下所走过的风流戏剧道路，又是形成并确立歌舞伎民族戏剧特征的艺术源头。

若是没有江户时代的独特发展历史，就不会有风流奇特的歌舞伎存在。日本江户时代的社会历史，是日本自有史以来，最为独特的社会历史。江户时代是日本封建社会的最后一个历史时代。江户时代是由英勇果断的织田信长、智略丰富的丰臣秀吉、深谋远虑德川家康，这三位伟人协力统一的时代。江户时代是日本封建社会的最末一个历史时期，这是一个武家阶级的群雄割居、庶民阶级个人意说的觉醒、庶民新兴经济势力拓起、现实享乐生活追求的时代。江户时代的社会经济，开始从土地经济向货币经济移行，出现了新兴市町庶民称霸经济的局面。随着社会经济实力阶层的变转，江户时代的文化担当者，也由武家转移到了已经富裕、觉醒的庶民人们手中。

在江户时代初期的1619年，德川幕府对日本传统的和歌、连歌、诗文学、歌学、儒学、雅乐等日本国内名门贵族的家艺，进行了统制性的强化。此举对于自古流传到日本江户时代的各种名门世族的传承家艺文化，都得到了进一步的精进。在此之后的日本文化，便迎来了一个新生市民文化崛起的复兴时代。

在江户时代这个日本资本主义步入发展时期的重要阶段，17世纪的日本民族文化艺术步入了一个文艺复兴的高潮。于是，在日本封建时代的日本民族文化史上，第一次出现了以市町庶民为主人公，以市町庶民的悲欢离合的现实生活为创作题材，以揭示市町庶民的精神世界为中心内容，以反映江户时代市町庶民深层

情感世界的新文艺作品便应运而生。

德川幕府统治的江户时代，社会生活的安定、城市商业的繁荣，市民生活的提高，市民文化艺术得以倡导。普通的市民百姓，第一次成为日本历史上日本文化的主宰者。于是，一个由普通市民为文化主体的，以描写普通市民生活为内容的，反映普通市民真情实态的，符合普通市民欣赏情趣的新兴市民文化，便蓬蓬勃勃地在江户时代崛然兴起。日本的俳谐（一种带有诙谐趣味的“和歌”、“连歌”）、市民小说、净琉璃、歌舞伎、浮世绘等，便是新兴市民文化兴起的文学艺术种类。

在江户时代，井原西鹤是以文学小说、松尾芭蕉是以诗歌俳谐、近松门左卫门是以舞台的戏剧，这三种不同的文学艺术创作形式，成为江户时代的文化三杰。他们的艺术创作，与同时代产生的庶民文化相比较，不同于本阿弥光锐的工艺书画；不同于裱屋宇达创造的装饰绘画；不同于尾形光琳为新兴市民阶层研制的吴服（和服）；不同于宫崎友禅的京染；不同于菱川师宣发明的风俗版画——浮世绘……

江户时代的文化三杰，是开拓新生庶民市町文化的先驱者。他们是以江户时代步入资本主义的社会生活为创作背景；是以江户时代社会生活的风土人情为创作源泉；是以江户时代市町庶民的悲喜愁乐为创作原型；在各自创作的艺术领域中夺魁争冠。他们有生之年的艺术成就，深深地影响着后世的门徒弟子。从而，在整个江户时代，才能一直盛开着市町庶民题材的文学艺术之花。

日本歌舞伎是江户时代的社会产物。歌舞伎的诞生，是日本市民文化兴起的一个重要标志。在江户时代，日本文化的中心，随同德川幕府的迁移从京都移向江户（东京）。江户便成了日本新兴市民文化的一个重要基地。京都、大阪作为江户时代之前的文化中心，继续保持其原有的文化特色。日本歌舞伎就是在江户的新兴文

化基地与京、阪的传统文化中心，相继产生了最初的戏剧原形。

日本中世纪末的社会混乱状态，产生了人心欲动的思想变化。先是在武家阶级当中出了群雄割居，后是在社会上出现了新生的市町庶民阶级。觉醒的个人意识促进了庶民经济的蓬勃兴起、于是便相继产生了追求现实生活物质享乐的人心动向。果断的信长、智慧的秀吉、深谋远虑的家康，三者合力构成了江户时代的统一，最后组织形成了完整的统一的安定的封建时代社会。从土地经济向货币经济的移行，便使庶民特别是市井町人的经济实力，产生了制霸的经济权力。所以，江户时代的实际文化担当者并不是武家，而是市町庶民。市町庶民是创造代表这个时期文艺的旗手。市町庶民掌握着创造新生市民文化的命运。市町庶民创造了江户时代绚丽成熟的艺术文化。

在此不可忽略的是，江户时代的统一带来了日本社会的安定；日本社会的安定带来了社会经济的繁荣；社会经济的繁荣带来了新生市民文化的产生。江户时代统一，日本持续了长达 300 年世界稀少的封建锁国、治国安邦的社会历史。从中世末期到近世初期，日本是以外来传入的文化为基础，而再生了各种日本新生市民文化的艺术种类。日本封建锁国的江户时代，是最终产生的新生市民绚丽文化的社会历史背景。

二、幕府统治国策与时代商情

1. 德川幕府封建锁国的统治策略

16 世纪末期，日本室町幕府丧失统治能力，在日本历史上出

现了群雄割据、英杰称霸的战国时代。德川家康、织田信长、丰臣秀吉，是在日本历史上力挽狂澜扭转战乱残局的三位英雄。德川家康是继织田信长、丰臣秀吉之后，作为平息日本战乱的英雄三杰之一，最终掌握了统治江户时代的幕府政权。

德川幕府的政权建立，是于1603年，由“后阳成天皇”宣诣任命德川家康为“征夷大将军”时开始的。德川家康（1542—1616），因于1600年关原大战，获得了在日本国内的军事霸权之后，才被宣任为征夷大将军。从此，德氏幕府便继室町幕府被减灭了30年之后，按照室町幕府的仪礼建立起来，它持续室町幕府的体制，牢固地确立了统治江户时代的最高军事政治地位。

德川幕府是由德川家康（1542—1616）任“征夷大将军”开始，便使德氏幕府的将军政权子承父业、代代相传。德氏幕府家族的将军政权，先后是由：德川秀忠、德川家光、德川家纲、德川纲吉、德川家宣、德川家继、德川吉宗、德川家重、德川家治、德川家齐、德川家庆、德川家定、德川家茂、德川庆喜，延续承继了15代德川家族的征夷大将军。德氏家族担任征夷大将军以来，一直持续统治到江户时代的末年1867年，到第15代幕府将军——德川庆喜结束。

德川幕府的政治权力，牢牢统治了整个江户时代260多年的历史。这个时期，是日本新生市民阶级兴起，新兴市民经济蓬勃发展昌盛的历史时代。17世纪以来的世界经济，是一个大航海时代的国际贸易网的形成期。世界规模的国际贸易关系建立，金、银、铜是通用货币的最终交换价值形成。使世界上金银铜的价值，不断地升值。

在此一时期，日本在江户时代的国内金银矿山开采事业，取得了长足的进展。外国的砂糖、纺织物品、茶叶、香料、陶瓷品、木棉、绢等各种特产制品，作为国际交易网互换物的输入品，与

日本的金银铜进行等价交换。根据日本全史的历史统计，仅在江户时代初期，日本国的金银输出量就占全世界的三分之一。由此可见，日本金银矿山事业的发达，形式多样化国际贸易的开展，是使新生市民阶层蓬勃兴起，市町庶民称霸经济势力不断滋长的重要根源。

随着日本江户时代矿山事业的发达，随着日本境内土地经济向货币经济的转换，昔日的土地富绅，渐渐被新生市民阶级的市场经济所代替。德川幕府作为江户时代的代替天皇行使统治权力的最高统治机构，面对新生市町庶民的兴起的历史新时代，面对新兴市民进行的资本经济积累的发展新时期，为了能够牢牢地掌握已经获得的政治军事权力，为了在国内执行一整套完整严密的封建统治，在日本境内执行了封建锁国的政策。

江户时代的德川幕府，是日本封建历史时代中最末一个统治政权。德川幕府是在积累了历代封建统治阶级，各种成败经验的基础上，为巩固发展已经获得的统治者权力，才确立并执行的封建锁国政策。

“宽永通宝”作为日本境内的统一流通的使用货币。是德川幕府在日本境内统一执行的经济管理制度。德川幕府先于1608年废除了江户时代初期，在日本国内的流通货币“永乐钱”(一贯永乐钱能兑换一两黄金)。后于1636年由幕府建立的“铸钱座”，按统一规格铸造的江户时代唯一的通用货币“宽永通宝”(一两黄金能兑换四文钱)。“宽永通宝”在江户时代的流通，是最先确立德川幕府统制社会政治经济，行使经济锁国的权力象征。

为了发展国内资本主义经济，为了防止日本国内的金、银、铜，在世界航海的贸易中肆意流失，德川幕府从1617年开始，在国际贸易方面执行了世界闻名的封建锁国政策。德川幕府的锁国政策，是在有选择地进行开国贸易管理制度的基础上，实行的产业政策。

国际经济贸易锁国的基本策略大体包括以下几个方面：

其一，日本仅限于同朱印商船进行贸易交往。西欧、东南亚等各国的贸易商船，必须持有德川幕府签发的朱印许可书方能到日本境内开展国际贸易。日本国民的商船，同样必须领到幕府的朱印许可证，才能出日本海到世界经商。

其二，维持日本与东南亚等国家地区的国际贸易关系。

其三，扩大与中国的国际贸易关系，以促进日本绢织物业的发展。大航海时代的国际贸易风云，是使德川幕府在江户时代实行国际锁国经济政策的重要原因。

德川幕府执行封建统治的锁国策，是一套完整的统治体系、全面的管理结构。在国际贸易方面，德川幕府仅允许与有助于发展日本国内经济的中国、荷兰进行通商，之外，全面封锁国际海岸线。对未经日本贸易允许，擅自驶到日本海岸线境内的贸易商船，将实行所有货物全部烧毁的处理政策。对违反日本通商贸易规定，私自到日本海岸、境内经商的外国商人，将一律处以各种严厉的不同刑罚。

德川幕府为了进一步建立制定巩固在日本境内执行的锁国策略：对江户、京都、大阪、长崎等各地的贸易海港进行了整体性统制。限定长崎港作为日本唯一从事国际经济贸易之地；对日本国内与外国通商的商人，进行了严格的限定；对日本国民与海外的来往，进行严格的禁止。

为了进一步强化封建锁国的政治经济体制，德川幕府于1633年2月至1639年7月，先后下达过5次锁国命令。其中对国际贸易封锁的大体内容是：对国际贸易、交通，进行严格限制，并作出明确规定。确定取缔日本境内的外国商馆，驱逐外国商人出境的措施。1640年6月16日，德川幕府对来自欧洲违反日本锁国禁令的葡萄牙商船，进行严格的处罚。在日本长崎港湾境内，烧沉

所有葡萄牙商船。对61名葡萄牙商人，在长崎西坂丘之地处以斩刑。

在幕府相继5次的锁国通令中，针对日本境内的国民锁国策，是以严格禁止日本国民海外移住为中心内容。具体强行管制措施是：一是对居住外国的日本人归航，将处以死罪。二是对居住海外5年以上的日本人回国，将全面进行调查，情况调查清楚之后，才许可进境。三是严格禁止日本人到海外渡航，有知情者告密，由最初100枚银子赏金，增加到300枚的高额赏金……

德川幕府统治的江户时代，针对国际金融、贸易，实行的是严格封建锁国策。与此同时，针对日本境内的封建政治统治，幕府又下达了《武家诸法度布告》基本法典，作为执行国内政治统治的纲领。《武家诸法度布告》，共包括以下13条法典内容：

> 文武奖励、禁止游乐、禁止隐蔽匿犯罪者、驱逐杀人犯与谋叛犯、驱逐外国人、禁止修造新城、控诉邻国的徒党人、禁止无理婚姻、指示参勤作法、统治衣装、乘车轿的限制、节俭奖励、家臣头目等人选的适当化。
>
> （《日本全史》483页）

《武家诸法度布告》法典，是德川幕府执行政治军事统治的最基本大法，德川幕府在掌握江户时代的政治军事政权，先后承传了15代将军的统治历史进程中，根据各个不同时期的社会政治、经济、文化的特点，而不断地进行补充和完善。

例如：不准恢复修建与重新建造，类似日本战乱时代的围城；对江户时代的封建诸候，详细制定出奉公从政的行为准则；对日本各大宗教派别的寺社佛门，都实行统一管理措施；严格杜绝私自贩卖人口；对日本传统名门艺能的强化；根据社会身份地位的

不同，对服装发型作出了各种具体限定；对女性阿国歌舞伎、对男性若众歌舞伎下达的禁演令；游廊公娼制度的设立等，各种程度不同的限制通令，就是根据不同历史阶段的国态民情随时下达的。

五人组的强化制度，这是江户时代德川幕府，牢固地执行封建统治制统治的最基本社会结构。在日本全国境内的各个城市、农村，全国规模地成立了五人一组的社会网。

为了彻底维持农民的社会治安，农村五人组的制度化，是一种限制农民自由行动的社会组织结构。农村五人组成立的初期，农民因公事出村、到外村经商、到外地探亲访友，都必须通知五人组。当有的农民要向外村移住之时，必须持有村庄办公事人员的证明信。到了农村五人组建立的后期，为了在农村各地开发新田地，便完全禁止了农民自由的出进。

城市的五人组制度化，是指在市町发生任何程度的天灾人祸，都必须由五人一组的社会团体，共同承担责任。例如，发生了失火这样的灾情，五人组全体成员，失火者虽然死罪难免，其它五人组的全体成员，都同时受到牵连，都要受到不同程度的处罚。

总而言之，德川幕府统治的江户时代，先自幕府统治阶级内部开始，制定出种种从严的生活纪律和各种奖赏严明的惩罚制度。而后，德川幕府便上至朝廷、封建诸候等世袭名门贵族，下至工农商学等各个不同阶层的普通百姓，都一一下达了各种道德行为准则。从而，使每一个生活在江户时代封建社会的人，都被强制性地置身于由幕府规定的统治法典的严格约束之中。

1867 年日本国内的明治维新，摧毁并终结了德川幕府统治江户时代 260 多年的封建历史。19 世纪中期的日本明治维新，作为日本国内重大的社会历史变革，敞开了封建锁国的大门，这才使西洋文化涌入了日本列岛……

2. 江户时代的贸易经济商情

德川幕府统治的江户时代，是一个刚刚从日本国内战乱时期，一转成为国泰民安、天下太平的时代。特别是开拓金银矿山事业取得的可喜成绩，更使江户时代呈现出治国安邦的盛世局面。日本国内社会经济的急速发展，在日本境内的城市、乡村、海滨，处处展现出了一派异常繁荣、生机勃勃的景象。

江户时代的社会经济繁荣，相应地改变了人们的衣食住行。以京都、大阪为例，江户时代以前，昔日的茅屋变成了板顶房；昔日出名的荒郊残地变成了砖瓦粉壁；有钱人家的内仓外库、大厅上的屏障不光是画金涂银，还要镶贴上真金、真银才能显示体面。

江户时代的社会世风，日新月异，首先是改变了人们的精神面貌。尽管德川幕府三令五申地颁布“衣装法度”，严格强调服饰色彩要符合江户时代的社会阶层、地位身份。但是，已经变富了市町庶民阶层，是在不违反幕府各种法度的情况下，仍然格外注重服装的讲究、衣饰的艳丽。

生活在江户、京阪市中的女性们，每个人的装束打扮，已经不受任何家世地位的约束。她们在梳妆上，分不出是大户人家名门闺秀，还是普通门户的小家碧玉。同时，更认不清是卖春妇，还是良家的女郎。服装上京染的浮世小花纹、皇妃的百色染，因人而易的服装色彩都别具匠意。大家都在精巧地互相模仿着缝制艳裳丽服。昔日海滩的渔家女，穿的绮罗花衫，市中女郎的服装，别具一格、追求时髦地番换着新颖式样。

江户时代的日本国民，无人不羡慕在江户经商，全国各地各行各业的买卖人家，无不争先恐后地抢着在江户开设分店。“开分店江户传名、一寸土也是财源”，便成了为子孙后代在江户留下个

字号，而感到安尊荣光的意愿。仅在日本江户（东京）一处的各国特产物品，真是海运路载、车水马龙，到处显现出一片好商情。

江户（东京）地域之内，沿街支棚搭站杂货铺、经营各种生意的行庄货栈，都是供不应求的好买卖。白银如流水，金子多的堆成了山。日本桥的附近，熙熙攘攘；船桥早市的鱼肉市场，摆满了日本海的多种鱼虾鲜蟹贝类；神田町上的各种蔬菜青果屋，存放着四季生长的各种青菜萝卜蕃茄辣椒；濑户物町上的食品店，天上飞的、地上跑的、山上跳的，各种山珍野味样样俱全；本町一排排的绸缎庄，摆着五光十色的京染绵绸；马传町一列列的丝绵店，白棉如昼、布匹连绵。就连过去冷冷清清的武藏野之地，也变得热闹起来。

再看日本的海港，大阪北部的北滨米市是日本最大的码头。在此码头，仅用一个时辰便能达成五万贯银钱的买卖交易。米粮蓄存在官商仓库之中，屯集如山。粮米的买进卖出如流水。来自北滨米市的商人们，根据天气的多变、风云的逆转，为争得一分两分米价涨落的利率，出手就是成千上万石的大米成交额。在北滨米市的交易市场，是以苍天作保、以金银为凭、以风云雨雪作信约、一手交钱一手交货，靠的全是商胆计量与气魄。

站在北滨米市的码头向远处望去，两岸米市交易的繁华场面，真是令人难以置信。一眼望不到边的几千家米市商店，瓦舍林立。堆存大米的粮库仓房，粉白色的高墙，在太阳下闪着白光。运输大米的车辆川流不息，轧得地面隆隆作响。码头的海水面上，浮满了各种大小不一的船只，上面飘着不同标志的家徽旗章。算盘珠粒打得哗哗作响，天平称架的敲击之音、搬运米包的喊号之声，汇成了一片。

日本长崎海港，每逢到了秋季，满载中国特产物品的商船便开始靠岸。中国商船上满载的生丝、绵绸、牲畜、鲛皮、伽罗香、

雷公的犊鼻裈、象角鬼头的精雕细刻，无所不备无奇不有的特产物品，立即成为日本富商们，争相抢购的货源。那些云集在长崎港的京都、大阪、江户等地的商行货栈店主们，一掷千金地向异国商船购买各自所需的奇珍异宝。这种热闹情景，只有外国商船开出长崎港，才冷清下来。

江户时代的市民阶级的崛起，伴随着日本国际经济的繁荣，而日益壮大。江户时代由土地经济转为货币经济的商情，昔日的土地富豪、大财主，则都放下经营多年的买卖，逍遥自在地享清福。与此相反，那些从偏僻的山村海乡，被名门贵族们雇用的管家、招收的仆人、使唤的侍女、试用的小工，却在江户商情中增长了知识开阔了眼界。

在这些被雇佣的下等平民中间，有心计的，在为富户人家听差做工的日子里，日积月累学会了经商的本事，练就了一身经营买卖的能力。那些上等大户人家的侍女，天性聪明的，自然而然地学会了琴棋书画。随着时间的推移，岁月的流逝，江户时代日益繁荣的社会商情，便为山村海乡的下等平民，提供了各种各样能够经商的大好时机。于是，交上好运的小伙计，常常是一笔生意便成为店主、富商。抓住时机的女孩子，常常一夜之间，便成为富贵豪门的女主人。

金银是生身父母之外的衣食父母。浮生是一场梦境，岁月是一时的烟云。人死了，金银在黄泉之路不如瓦砾。然而，人生在世，又唯有生老病死是金银所不可为的。所以，世上再也没有比金银更可贵的了。那么，多多地积攒金银，多留下些金银令子孙后代多多地受益，又是一件何乐而不为的事情。因此，人们便辛勤劳动勤俭治家、各自精其业道、各自选其近路，以义理和人情为本，诚意供养神佛，这便成为江户时代的社会风尚。

与此同时，富家豪门的排场盛宴，挥金如土的生活，则从另

一个角度充分显示出生活的富足。凡是天下豪门富商，逢遇凑趣时节，更显气魄豪爽。特别是在能乐、狂言的募捐演出之时，白银十锭一天的包厢，富商竟将所有的包厢全部包光。并且在募捐演出之前，已将全部包银一次性付清。

有的江户豪门，仅为自己一个人在梨园戏班观剧，便包了十锭银子一间的两间包厢。在两间包厢之内，用毡铺地、陈设屏帐、专立炉灶厨房、摆设专宴席酒、备齐鸡鸭肉食、配足鱼虾海鲜、四季应时水果。陪同此人观剧的一行人有：医生、师爷、裁缝师、洋货商等京城各路的名人名师。侍奉此人观剧的一行人有：游廊的名妓、梨园戏院的班头、按摩师、舞剑浪人。在此人的包厢底下，备有乘轿、浴室、厕所等，样样都准备得周全，处处方便。好阔气、讲排场、好奢侈、讲体面、比豪华，这又是江户时代阔爷的生活作风。

相比之下，也有在江户不能安身立业，身无分文银钱度日的穷人；也有因还不起借债，过不了年关，而妻离子散家破人亡的落魄人。在这些人中间，有的是生来时运不佳，有的是买卖破了产，有的是因为好吃懒做，有的是一味的寻花问柳。这便是人间必有贫富之分，天有不测风云，人有旦夕祸福的世态炎情。

归根结底，日本的江户时代，是日本步入一个资本主义发展阶段的重要历史时代。在德川幕府统治之下，江户时代的国民经济商情，是一个白银铺地，经济繁荣的昌盛时代。

三、庶民个性解放的强烈追求

江户时代社会富裕阶层的变更，普通市民生活水平的提高，使人们的社会生活情趣，发生了日新月异的突变，开始转向了奢华。

下级商人及贫民百姓,耳濡目染都仿效着上流社会的习风时俗,衣饰家庭所用之物极尽豪华，凡是那些等待出嫁的姑娘们，个个都盼望着能出现戏剧“狂言”那样的多种风情的生活韵事。

江户时代是继镰仓之后在武家统治支配下的封建时代。德川幕府的政治统治政策，实行的是封闭的锁国政策、强调封建的道德观念,极不注重提高民众文化的素质。江户时代的庶民阶层,在德川幕府封建政策的强制弹压之下，丝毫没有政治思想发展的余地，仅仅存有男女相爱、性情放纵、生活享乐的闲情缝隙。所以，在庶民阶层中间那长久蕴藏着的生活情趣和情感欲望，必然为实现尝试肉体享乐的性爱生活，极力地寻找各种抒展个性的契机。

日本江户时代的著名文学家井原西鹤(1642—1693),创作的《好色一代男》、《好色一代女》、《好色五人女》，这几部浮世文学作品，便是对日本江户时代社会生活风貌的真实写照。

井原西鹤被称为元禄文学三杰之一。在日本文史上，他是第一个以江户市町庶民生活为题材，并以描写江户市町庶民男女性风流为主要内容的文学家。作者把江户时代现实社会生活中，各种人性风流、各种情爱方式的人物，集中虚构，创造了一位好色的女性人物与一位好色的男性人物。作者先后运用一位女性自述好色的生活经历、叙述一位男性好色生平的文学写作技巧，活灵活现地描绘出江户时代多情男女，津津乐于“色道”与“众道”人生嗜好。作者用写实的艺术手法，表现出日本江户时代新兴市民经济的蓬勃全貌。作者是用自述与叙事的艺术表现方法，活生生地展现出江户时代，表现了新生市民阶层对性爱的强烈追求与欲望。

井原西鹤生活在江户时代，作品中描写内容，全部都是江户时代社会的风土人情。人类的社会生活，是文艺作品的创作源泉。文学作者是特定历史时代的见证人。作品所描述的好色人物典型，

就是江户时代的真情实态。通过井原西鹤的文学作品内容，便对江户时代的社会“风流”一目了然。

江户时代的市中町上，各种瓦舍的门面造法，都与过去时代样式，呈现出明显的不同。类似昔日富豪门弟相仿的宅院，楼上已经住着浓妆艳抹的梨园妓女。青楼艳女与客商富户的尽兴游乐，吟唱情歌、诗赋弦乐，不分黑天白昼地回荡着。这里是市中港口城市，供人们吃喝玩乐之处。集于青楼深院尽兴游乐的男性们，则又是属于社会不同阶层的各种人物。无论豪门富商、武士浪人，富商的管家，大户人家的伙计，男人到妓院寻花问柳，已是成为那个风流社会中，在男人们中间盛行的嗜好。

每逢春季樱花盛开时节，每逢七月七日盂兰盆会之际，一群群妙龄的少女们，便身穿淡蓝色花纹的京染和服，脚上踏着与太鼓合拍的舞步，边走边舞，神态娇美。这些少女年纪，虽然只有十二三岁，却早已精通男女风情，更对京城的人情世故了如指掌。待这些少女到了 14 岁左右的芳龄，便开始各自选择生活道路，将会依据各自的性格，发生各种风流韵事。

例如一首河川港口的歌船唱词，便是对打扮成尼姑施舍模样的卖唱女生活，进行的描述。仅用四句唱词，便形象地揭示出混入港湾的尼姑，随时与客船上的男性，结为露水夫妻的风流情状：

在大阪河川上的歌船，
上面载着唱情歌的女尼。
恋情用海鱼干鲜作交换，
海船的枕席风情荡漾。

再如一首描写池塘浴女风情的歌词，则提示出浴池女郎，怎

样为顾客洗澡的风流场景：

池塘浴室听小曲，
善解曲意浴室女。
浴后娇容勾销魂，
风流一夜各东西。

下面一首描写老板娘经营扇店的唱词，则揭示出女主人，是如何开店卖货又卖春的生活实情：

口齿伶俐左右逢圆生意经，
扇店女主人，卖货又卖春。
明处修栈道，暗处渡陈仓。
恰如春宫扇，正反面两样。

江户时代的社会风流，不仅限于歌女、浴女。男女对于性爱的追求，已经漫延到社会生活的各个角落。喝茶屋的服务女郎、商人侍女、武家女佣、裁缝店的女主人、梳头的姨娘、旅店客站女招待等等，男女之间的风流韵事，已经遍及到社会生活的各行各业之中。依照客人的需求和愿望，女性的风流服务随时应承。这已成为社会生活服务的具体内容。

江户时代是人们诚意供养神佛的年月。但是，男女追求个性解放的社会风流，已经吹进了佛门寺院。有的风流女性，头上戴着斗笠，身上穿着男士的衣裳，腰间插着武士们流行的佩刀，装扮成一个武士浪人（没有主子的武士），有选择地混进酒肉丰盛的和尚寺院。随后，便以女性的色相，以每日侍候两人一锭金的风流代价，勾引得寺院的和尚们都破了戒。

寺院佛门本是与尘世间的七情六欲绝缘的净地，然而，在江户时代男女强烈地追求个性解放的影响之下，使有些正在修身养性的佛门弟子，开始渐渐回归了凡夫俗子的本性。在俗世浮情色道的勾引之下，有的和尚寺院只规定每月的斋日净身清心修行，其它的时日，则去登山游客小旅店中，实践男女人性的风流。有的寺院主持，经受不住社会风流的诱惑，便遮人耳目地，擅自在寺院的地下，挖暗室藏娇娘。

江户时代的庶民阶层，男女对个性解放的强烈追求，已经达到了日本有史以来的最兴盛时期。当社会风流的实态，在基本实现了色道的情况下，对众道既同性恋的追求欲念，则变得更为突出强烈。在已经从无到有、由穷变富的庶民阶层中间，尝试了男女之间的色道之后，一种尝试众道的猎奇心理又开始萌生。这又是江户时代社会风流的一个特点。

在《好色一代女》中，描写了一位身处富家府邸的 70 岁高龄的老隐居，身为女性，偏偏企盼来世做个男人。于是，老隐居便花钱雇用了一个年龄适中、相貌又非常中意的女仆人。这位女仆人，白天是为女居士铺床叠被的贴身侍女、做杂活的女佣人；而在夜间，则是充当女居士扮演男人时的被作弄的玩物。这就是一个女人来生盼做男儿，今生执意尝试男性想作的事情的体验……

纵观江户时代的社会风情实态，大体存在着两种类型的男性，一类是万事如意、处处顺心，唯一心愿，就是企盼自己的肾水能像河水那样川流不息。另一类是祷告自己能在没有一个女人的地方充分享受安静的生活，为长久延续自身的寿命而生活。

《好色一代男》的小说主人公世之介，是一个继承了家财万贯、挥金如土，精于“色道”与“众道”于一身的人物。他生来就对男女之间的各种关系无师自通，既属于前一类男型范围，又超之无不及。世之介在盛产金山银矿的富裕之地出生。父母为他留下

了 25000 贯黄金的遗产。于是，世之介就用这一生花不尽、吃不完的金银、雇用百十名帮闲，一生行尽了色道与众道的能事。

在色道中，他接触了各种各样江户（东京)、京都、大阪等各大京城的名妓；港湾闹市各类女性的花容月貌；乡村海滨女人的种种温情。在众道中，既与各种山间俗夫的妓男建立了肉体之恋，又同男扮女装的青年歌舞伎名优，产生情意绵绵的爱慕之情，行尽男性间的多种风流。他在纵欲无度地追求肉体享乐生活中，不分昼夜地与妓女欢娱，与男妓游戏。世之介是江户时代色道与众道的风流人物典型。在他的一生中，积存了数不清的带血指甲、头发、血书誓文，是他同 3742 名妓女、752 名男妓，建立各种感情的性爱证物……

人就如同落日下山一样，谁也不会永远留在这个世界上，这就是好色一代男男女女对待生活的消极态度。醉酒当歌人生几何，今朝有酒今朝醉，今夕有情今夕乐，是好色一代男男女女的生活享乐方式。一代好色的男男女女，其人性风流的生活情态，有力地揭示出了江户时代风流社会总体的环境、世相、时貌。

与此同时，素不相识的青年男女们，一见钟情便温情脉脉。继而相互思慕，一遇时机便恋情萌发。这是在江户时代的特定历史时期，人们对性爱欲求的另一种生活表现方式。在强烈追求个性解放的欲念之中，相亲相爱的一对对男女，有的是用炽爱如火的激情，有的是用年轻的鲜血，有的是用被处于死刑的生命，谱写出一曲曲至死不渝的爱情乐章。人生如梦、人生无常，不求今世、祈求来生，能获真正的幸福，这便是普通市民追求个性解放的情感信念。

江户时代由于人性不可压抑的爱欲情感所致，曾经发生过一起在日本历史上，人所共知的“阿七的火事”。阿七是位于江户地域的名蔬菜店老板的女儿。阿七 16 岁时，因家中附近住户遭到火

灾的侵袭，随同父母到菩提寺避难，与一位也来菩提寺避难的青年一见钟情，便彼此相爱至深。当菩提寺避难结束各自回家之后，阿七在父母严禁管束之下，一边忍受着对青年的相思之苦，一边祈盼着再度发生火灾与青年常相会。于是，阿七因不可压抑的爱欲情感所致，在一个大风日亲手放火，酿成一桩无法挽救的人祸。年轻貌美的阿七，因有情人放无情火，最终因纵火罪被处于火刑。深深爱恋着阿七的青年，则是遵照着阿七的遗言，为祈求来世幸福，落发为僧到佛门修行……

“阿七火事”这是一个真实的历史事实。在《日本全史》记载着“八百屋阿七的恋焰？大火袭击了夜暮的江户”这段史实。1682年12月28日，午后一时刚过，从江户市外的寺院开始发生的火事，因强风所至向市内的南面进燃。先是袭击了位于江户（东京）的本乡、上野、神田、日本桥，凶猛的火势越过了隅田川，又延燃到本所、深川之处。大火从下午一直燃烧到了深夜才被制止。这场大火烧毁大名邸府的房屋75间、旗本邸府的房屋166间、寺社房屋95间、市町庶民的房屋52000间。大火中丧生者是3500人。

16岁少女阿七，仅是为了与恋人尽情欢爱，才故意纵火。人们面对火灾后的废墟，产生过种种疑问，然而，阿七被处于死刑的事实，便说明了一切。阿七于1683年被处以火刑，是根据幕府1678年1月12日颁布的“失火者处以死刑”通令执行的。这就是江户时代青年男女渴望得到爱情、追求生活幸福、祈求来世的一个实例。

在日本江户时代类似阿七这样痴男恋女，类如阿七这样苦于相思的男男女女不乏其人。多少因为追求各种人间的性爱，为了满足各种恋情，为了实现各种欲念，而触犯封建社会各种刑律的男男女女，更是不乏其数。不知有多少为了追求现世的肉体享乐

的美男美女，被处于各种无情的死刑。

江户时代普通民众对个性解放的大胆追求，对幸福美好生活的强烈欲望，已经达到了如饥似渴的程度。彼此相亲相爱的男女，为了表示相互间真挚的情意，常常用断指、断发、入黑子（画记号、点黑痣、文身）作为爱情的证物……正是由于人们对爱欲、情感、人性的肆意放纵和大胆追求，爱到封建社会道德的重重压抑与约束，“心中”便成为江户时代的庶民百姓，强烈追求“个性解放”的一种流行方式。

在 17 世纪末期的日本元禄年间，“心中”是江户时代，一对对情男恋女在封建社会道德的强制之下，不求有生之年结为夫妻，但求来世成为终生伴侣的情死方式。一对彼此倾心相爱的情侣，在死前双双海誓山盟，精心细意地选择在同一时间、同一地点、同一种形式的自杀方式，祈求能在死界永远结为连理枝。彼此相爱的一对男女，用流行的“心中”情死方式，以死颜相对，作为誓守爱约的诚意。情死的一对男女，他们确信自己选择“心中”这种至高无尚的行为，一定能到死界结缘，一定能在来世做夫妻。

例如，1708 年 1 月 6 日，在大阪瓦屋桥的油屋土藏中，16 岁的少女“阿染”，与 14 岁的少年“久松”，就是为情爱而“心中”的社会真实典型。

阿染是油店主的娇女，久松是油店主的雇工，这对少男少女心心相印，只是因为社会身份地位的差异，才不能结为终生的伴侣。于是，这对情男恋女便毅然决然地选择了，为情而死、为情再生的“心中”，过早地结束了年轻的生命。（《日本全史》634 页）

1720 年，大阪天屋纸店的痴情男治兵卫、曾根崎新地纪伊国屋的妓女小春，也是一对在江户时代受到“人情与义理”的重压，成为“心中”的社会典型。这对深深相爱三年的有情人，其“心

中”的原因，治兵卫是有妇之夫，小春是妓女的身世，所以他们的结合终究得不到社会承认。在江户时代的封建社会，治兵卫同小春的热恋，既于妻子的“义理”所不容，又于家庭人际关系产生各种“人情”所矛盾。于是，治兵卫、小春在多种社会抑压之下，便决意用“心中”的情死行为，宁愿舍弃人世间的所有一切，只祈求能做“它界”的夫妻。日本境内的纲岛大成寺，是这对情侣在人世间选择的“心中”情死之地。治兵卫在此地先是亲手刺死了小春，随即将他自己的脖子紧紧捆系在水门之上，最后才松开了绳索……这就是相亲相爱的一对男女，活生生地离开人世的事实。(《日本全史》651 页)

江户时代流行的“心中”，是庶民百姓在大胆追求人性解放过程中，一对对的风流男女们活生生的情死，是对江户时代各种封建制度、道德约束所进行的有力反抗。“心中”是江户时代市町庶民在强烈追求个性解放过程中，在特定的历史条件下，选择的特殊极端行为。“心中”是追求个性解放的情男恋女，在爱情至上的生活时代，对人生道路的一种选择。爱情如果在有生之年不能如愿，便以情死的“心中”到人世间之外的“它界”去实现。这是市町庶民对追求人性的高声呐喊，这是普通百姓实现个性解放的强烈呼唤。

为了杜绝男女“心中”悲剧事件的发生，德川幕府曾经先于 1722 年对艺能界、出版界，下达了禁止描写“心中”的通令。后于 1723 年幕府又在全国下达了，对“心中者”严厉处罚，禁止将心中男女合埋一处的决定。通令中决定对全国“心中”男女自杀未遂、死而复生的一方处以死刑，对“心中”先死的一方进行抛尸。针对男女二人“心中”行为之后，尚在生延之时，将在 3 日之内任其在风吹日晒中自生自灭。通令的最后明文规定，严禁继续使用“心中”一词的同时，可改用“相对死”的名称。(《日本

全史》655页）

综上所述，透过好色一代女、好色一代男的各种生活方式，便折射出江户时代追求个性解放的生活实态。众道与色道肉体享乐，既是社会人性风流的生活方式，又是当时历史社会人们强烈追求、渴望实现肉体享乐的风流时尚。男男女女的为情而生、为爱而死的各种坚贞不渝的恩爱恋情，便是江户时代人们对人间性解放追求的社会时潮。江户“心中”情死的男男女女，则是江户时代新兴的市町庶民百姓，强烈追求人性解放的充分证明。

江户时代的市町庶民，由于对人性解放的强烈追求，而发生了多种多样的风流韵事，这必然构成社会的风流。与此同时，在江户时代重情、重义、重理的封建社会制度之下，对对双双情男恋女，无所畏惧地向往如醉如痴的爱情生活，敢于为情而生、勇于为情而死的情操，这又是特定历史时代的发展必然。

第二章
俳优的社会地位与“家艺”

一、游廓与芝居街“二大恶所”

江户市町庶民阶层对个性解放的强烈追求，是在武家支配的生活空间之外，又滋生出新的秩序观念。换句话说，在德川幕府执行封建统治秩序的社会生活范围之内，在远离江户市中心的周边地域，滋生并建造出唯庶民阶层尽兴娱乐的象征性空间。

江户时代货币经济的繁荣，公娼“游廓”与歌舞伎“芝居街”这二大游乐场，是在具有积蓄财产与金银能力的富裕庶民中间自然生成的。新兴的市町庶民，是吉原游廓与芝居街这二大娱乐场，施放富金豪银的尽兴游客与忠实观客。

吉原游廓与芝居街，在江户时代被称为“一日丢落千两金银”的二大恶所。加藤玄悦曾于1825年，在《我衣》这篇随笔文章中写道：“元禄、宝永期间，恶所的繁荣，白天是领略极乐的世界，夜里犹如身处龙宫……恶所成为舍金丢银的地方。”

江户时代的德川幕府统治阶级，为了维持封建体制的社会秩序，先允许公娼“游廓”、歌舞伎“芝居街”存在的前题下，后又将其驱逐出江户市中之外的两大娱乐场所。“恶所”之称，先用于

游廓，后用于芝居。江户幕府使用“二大恶所”，是为了抵御“游廓”与“芝居”的享乐诱惑，为足以引起庶民阶层对浪费的自戒而称名。

根据《日本全史》文字记载，日本最早允许建立公娼游廓，是于日本织丰时代的1589年。此一年，丰臣秀臣是在三郎左卫门的提议下，开始准许在京都二条柳町建设公娼游廓的。

江户时代，男性过剩的社会人口结构。江户时代中期，是以男性为中心的都市生活环境。吉原游廓的建立，反应了市町庶民对个性解放的强烈追求。起因于慰藉庶民阶层情感兴致游乐场所的自然生成。在江户时代的风流社会中，各种规模不一、经营方式不同的游女屋、娼妓屋、青楼红院等名目繁多的游乐场所，都在如火如荼地迅速建立……仅日本长崎海港一地，在1596年至1615年的二十年间，就兴建了博多町、新纸屋町、新高丽町、大井手町、今石灰町等，多所妓女们卖身的娼楼妓屋。

各种慰藉游乐场所的纷纷兴建，使江户时代的社会生活相继又出现了新的社会倾向。有的男性嫖客，因为贪恋青楼与妓女尽兴游乐的生活，便长期逗留妓院而荒废事业的事实屡屡出现。拐骗少女、买卖人口的社会事件屡见不鲜。身份不明的行迹可疑者，又经常选择青楼妓室作为藏身之地。

江户幕府的统治阶级，面对社会发生的各种现象，并非视而不见。江户幕府对于形式多样的社会风流，并非听而不闻。于是，德川幕府的统治阶级，为了维持封建统治制度的社会治安，为了达到禁止嫖客终日游乐、杜绝拐卖人口、严惩不法分子的目的，于1617年，才允许在江户地域兴建公娼妓女町——吉原游廓。

吉原游廓的设置，是经由江户地域京桥妓女馆的庄司甚右卫门的长年请愿，才被批准兴建的。吉原游廓的规模，是将江户地域内所包括的大大小小的青楼、游屋、娼室群集中于一处的妓院

街。吉原游廊的屋室建筑，是将各种散居的妓女都集中于一处的居住场所。吉原游廊的建设，是在位于东京（现在日本桥人形町）东侧约218米处的潮湿沼泽地域。用一扇紧紧锁闭的大门，将游廊封闭成一个独立的、与外面完全隔绝的肉体享乐世界。在吉原游廊那些各种大小不一的木质结构的娼楼妓舍里，住着因家境贫寒、债务累累被迫卖身的姑娘们。她们每一个人都要在吉原游廊的“娼妓名簿登录请愿书”上按指画押。她们将在这里受到统一监管，度过6年至7年的卖身生涯。

吉原游廊自1617年兴建、于1618年11月正式营业以来，开创了江户时代的公娼先例。于是，京都的岛原游廊、大阪的新町游廊、长崎的丸山游廊等，相继在日本 各地繁华的名城、海港等地区兴建而起。这些公娼游廊建设的地理位置，都是设立在远离市中的边远地域，构建成与世外隔绝的独立王国。例如，京都的岛原游廊，就是在东西99间、南北123间的舍室结构中，用一间半宽的墙围挡住了来往行人的视线，而形成一个完全与外界相隔的空间环境。此类公娼场所即是日本具有代表性的游廊。

在江户时代公娼游廊兴建的同时，日本的私娼浴塘则日渐兴旺。1634年前后的时间里，仅以江户地域的洗澡浴池为例，专为洗浴客人设置休息、养身、就餐的洗澡浴池，就急速地设立。特意为洗浴客人服务的洗浴女，以汤屋作为卖身行娼之地的私娼化现象与日俱增。有的一个浴池，就有20名至30名汤女，精意为浴客安排了：洗身、歌舞、酒食等全套侍奉卖春服务。所以，江户幕府视“汤女风吕”，是有乱社会风纪、私娼现象严重的一大社会问题。

1656年，江户幕府为了杜绝私娼化的泛滥，便对吉原游廊作出了扩建移迁的决定。具体的措施是：

一、吉原游廊将从江户市中的日本桥，迁至浅草寺后面深处的空地。扩大游廊的移建面积，建造一个两町四方形的完全封闭式的极乐空间。

二、延长吉原游廊的营业时间。从深夜 10 时至清晨的营业时间，增加为白天 24 小时的全日服务。

三、为确保游廊扩建工程的顺利实施，幕府全额承担 1 万 9 千两游廊搬迁、扩建、营造的费用资金。

四、废除多次禁止无效的私娼“汤女风吕”（洗澡浴室）有二百多处。

新吉原游廊扩建营造的完工期是 1657 年 3 月。恰巧，就在完工之前的 1 月份，日本明历年间的一把冲天大火，将吉原游廊全部烧为灰烬。吉原游廊便借此转机，向浅草日本堤（东京都台东区）转移。从此，新吉原游廊的建址，就置于浅草寺里面的深居内地，仅有一扇大门，作为通往外面世界的深入潜出通路。一个与世隔绝的构造极为封闭的新吉原游廊，便再次于江户时代诞生。因私娼“汤女风吕”被废除的浴池汤女们，也被吸收到新吉原游廊，成为公娼极乐世界的游女。

“吉原游廊”是江户时代建立在吉原仲之町（现在东京都的浅草、上野、日本桥）最典型的娱乐场。吉原游廊是江户时代，各种类型的妓院、各种性格的妓女集聚于一处的最大淫乐天地。“元吉原游廊”建造于 1617 年，先于 1657 年间的明历大火中被焚。“新吉原游廊”于 1657 扩建完毕，后于明治时代的 1911 年，同样在大火中被焚消了踪迹。吉原游廊存在的历史，是与江户时代德川幕府武士家族执政的历史年代同步。吉原游廊从江户时代初期的 1615 年，经过了 1867 年大政奉还于明治天皇的明治维新，终止于明治时代的 1911 年。吉原游廊存在的历史，跨跃了日本江户

与明治两个历史时代，整整走过了300多年漫长的发展历史。

在80年代的日本影坛上放映的电影故事片《吉原炎上》，就是一部集中描写吉原游廊的公娼生活的电影故事作品。电影故事片《吉原炎上》的中心故事内容，就是中心反映了明治末年新吉原游廊二次被焚燃的故事。《吉原炎上》是根据齐藤真的原作，由中岛贞夫再度进行电影脚本创作，由笠原和夫担任脚本构成，由五社英雄导演、东映京都摄影所制作的故事影片。透过电影的故事屏幕，使我们能清楚地了解吉原游廊这个妓女生活的世界。

吉原游廊在江户时代，被称之为人间之外的“不夜城”。吉原游女在江户时代，被称之为人间之外的“不夜樱”。“吉原的樱花呀，从最早的樱花开放，到最晚的樱花飘落，一共有48种。一到每年的4月，初开的樱花便群芳争艳。可是一到了5月，那迟开的樱花凋落之后，便全都移情到了别处。”这是电影中吉原游廊的游女，在观赏吉原樱花夜景之时，触景生情的自言自语。这是透过吉原樱花自然风情，叙说出游廊妓女的象征性命运。樱花的种类之多，是说明游女们各异的人物性格特征。樱花盛开群芳争艳，喻意出妓女们在情场上的利益之争。樱花凋落转向别处，是暗示游女们历经花开花落，各自都在寻找自身的人生归宿。“吉原的樱花，只有在樱花吐艳的一瞬间才具有生命力。不开花的樱，是没有用处的。”这又深层次地一语道破，吉原游女必须以卖春为生的凄悲心境。

妓女集于一处的公娼游廊，是通往男人的极乐世界，是通往女人的地狱之门。游廊之中充满了人生的罪恶。

你为什么要到这个世界上来？
你不是牛、马、羊……
你不是动物。

从早晨到夜晚……
像牲畜那样奔波劳累。
没有办法，这是命运的决定，
无可奈何，不到黄河不死心。

这虽然是电影故事片中的一首电影插曲，这是一首廊中妓女在悲喜欢乐之时，用于自我解嘲时唱的歌。但是，这首歌是吉原游廊的妓女们，凄风苦雨般的卖春生活纪实。这首歌，它深层次地挖掘出潜藏在妓女心底的悲哀。这首歌，使我们触摸到支撑着妓女们能够生存下来的精神命脉。这首歌，使我们感受到了廊中女性的血液在流腾、人性在呐喊、肉体在拼搏、心灵在决斗的顽强生命力。

游廊的廊中女性们，有的是因为借金被缚绑，被生活所逼而无奈卖春的姑娘；也有的是为了生存，而自卖自身。她们都是为了偿还借金、都是为了赎回自由身，为了新的人生，为了改变命运，为了得到钱，而必须先自卖自身。

为了钱哭、为了钱笑，
酒也要钱、女人也要钱；
有了钱，才能有一切。
上帝、佛、和尚都要钱；
和尚可爱，花和尚更可爱！

这又是一首在《吉原炎上》中描写游廊生活的电影插曲。它既是形象地描绘出社会风流的实际生活内容，又形象地描绘出社会风流的实质性含义。这一插曲，对妓女生活本身给予了尖刻、充满辛辣的讽刺。为了还债才卖春，年轻姑娘们的肉体心灵必将在

这个充满耻辱、邪恶、欺凌的吉原游廊惨遭伤害。

在游廊的廊中女人们中间，有的确信自己是“生在苦界，死在净闲寺先祖坟地的人，便用生命同自己喜欢的男人赌搏”。有的是用金子般的爱心，火一样的激情，用全部身心真挚地对待男女恋情。然而，在无情的谎言面前，游女常常是受到屈辱的对象。“我的身上像什么食物一样被人啃、被人吃。女郎的身体是让人吃的东西”，这是游女在光天化日之下，发出的久已埋藏在心底的悲鸣。这类游女最终只能以自杀方式，控诉无情的游廊，抗议“极乐世界”的胡言。

有的游女是聪明反被聪明误的典型。她们以挣钱作为人生的最终目的，成为被吉原游廊奴化了的牺牲品。当这类游女在生命垂危、即将结束的最后一刻，从心灵深处发出的是：“我要工作。谁都可以，我需要男人”这样性饥饿的辞世之言。然而，当她们死后那无益于吉原、无益于家族的躯体，便被埋在无人问津的净闲寺。净闲寺位于今日东京南千往附近。净闲寺是吉原游女唯一的墓地。如今，在净闲寺这块墓地里，有二万多名游女长眠在那里。

有的游女，被列为不守游廊的妓道、不守游廊规矩的、其貌不扬的所谓劣等妓女。她们认为每天能混上两餐白米饭，就胜过家乡白薯粥；对待游廊妓院的各种调教则不以为然；对待她们认为令人讨厌的男客，是以要些小把戏、闹些小恶作剧，来自享其乐。然而，就是在这些令人啼笑皆非事件的背后，却藏着这类女性们一双双聪颖敏锐的眼睛。她们无时无刻不在为结束悲剧命运，而寻求人生自由的各种机遇。她们敢作敢为，不受命运所支配的性格，闪烁出人性解放的光泽。与此同时，她们的聪明才智，又为争取人性自由解放的女性们，给予深刻的启迪。

有的游女，在为廊中姐妹正名誉、争公道的个人奋斗过程中，

宁肯牺牲自体内心深处自尊自爱的慕恋感情。这类女性的志向，是用自己的全部生命，要得到世界的承认，游女是人，是不容世人所欺侮、所轻视的女人。她们是用女性的美、女性的情、女性的姿、女性的色、女性的态，在无情的吉原游廊，证实游女不是任人合吃的食物、游女有人的尊严。最终以实现“花魁道中”，作为证实女性完美的终结。

吉原游廊作为江户时代的最大欢乐别天地，其罪恶无比深重。吉原游廊在江户时代，曾经被称为“二大恶所”之一。但是，吉原游廊代表了江户时代庶民阶层的身心需求、享乐欲望。吉原游廊是江户时代追求人性解放的社会产物。“花魁道中”既是代表了江户时代“吉原游廊”的文化精华，又是江户时代游廊文化的结晶。

歌舞伎“芝居街”被称为江户时代“二大恶所”之一的另外一处恶所。歌舞伎“芝居街”是于1622年至1644年诞生的。它是由1626年创立的猿乐座（中村座与市村座的前身），同1634年创立的村山座在日本桥的人形町。1634年创立的村山座与后来1642年创立的森田座在京桥木挽町，扬杆举旗设立了歌舞伎座。于是，歌舞伎芝居町与元吉原游廊，这两处娱乐场所，相继都在日本桥一带诞生。由于同在江户地域的相近之处，以元吉原游廊与芝居街为中心，自然形成了合二为一的欢乐街。

值得注意的是，新吉原游廊，是于1657年被移迁至江户市中周边的浅草寺的空地。在此之后的200年间，中村座、市村座、森田座，这三大歌舞伎座的大众剧场，是得到了幕府的公许之后，在人形町、葺町、木挽町先后建设的。但是，幕府于1842年，便对中村座、市村座、木田座，下达了迁移到浅草圣天町，并改称猿若町的命令。从此，歌舞伎演员的社会地位，便与游廊妓女视作同等的“社会制外者”卑贱地位。歌舞伎演员的低贱身份，一直

持续到了日本明治维新，才得到改变。

值得庆幸的是，人们在新吉原游廊与芝居町，这二大与人世隔绝的世外桃园之内，创造了各式各样的生活风俗。在江户时代货币经济的急速进展过程中，武家支配的制度之外，又自然产生出新的市町秩序与生活观念。江户市町的庶民们，在新吉原游廊与芝居町，这二处非日常生活空间的恶所之地，广泛展开、大胆实践、开创性地产生了，具有时代气息的江户町人文化。即：游廊文化与芝居文化。

1. 游廊文化的产生

吉原游廊是江户时代建立的公娼，它与普普通通人类生活的世界仅一步相隔。但是，你一旦跨进吉原游廊的大门，便真正是生活在一个与世隔绝、超越人间伦理道德的世外之中。正是由于吉原游廊，从江户时代初期创建以来，在300年间建造的历史过程中，形成了游廊本身所固守的各项严章廊法，确立了等级制度严明的廊中游女文化，才使吉原游廊成为庶民众百姓抛金扔银的场地。

首先，吉原游廊是幕府公认的公娼。于是，在经营公娼的长期历史过程中，确立了游女中的太夫、格子、一般妓女的传统等级制度。与此同时，清楚地创建出划分妓女等级身份的标准、衡量妓女各种技能的尺度。于是，以游女的等级身份作为依据，继而对妓女的衣食住行，详细地确定出不同等级的规格与制度。

吉原游廊的廊中女人们，正是在游廊这种严格的等级晋升制度中，在漫长的游廊生活中，陶冶了妓女的独特性情。她们既创造出洒脱的会话，又学会了茶、舞、琴、诗、书、画的艺妓交际才能。她们出色地创造了廊中游女自认为高雅的举止风度。游廊

的廊中女，是以最大创造性最大限度地尽其完美地，构建出作为游廊文化的本体成员素质。

“初见世”、“张见世”，是吉原游廊自有史以来，严格遵守的传统经营方式。“初见世”是廊中游女初次卖身时，确立的一种固定接客形式。“张见世”是由那些晋升为“太夫”、“格子”地位的高级花魁妓女，统一登上妓楼的明高之处，既直接与嫖客相见，又任其嫖客点名挑选的传统形式。“初见世”、“张见世”，这是依椐廊中游女的身份、等级、地位的不同，必须严格遵守的游廊戒律。同时，又是游廊几百年间承继下来的，一成不变的一整套固定形式……

“花魁道中”是吉原游廊坚守的传统，起始于日本江户地域的风俗，是江户时代形成的惯例。江户时代以来，吉原游廊每一百年都举行一次“花魁道中”，每一百年都要精选出一名最有姿色、最有才气、最具有音乐素质、最富有文学修养的最高级妓女。这位被公认精选的妓女，被封为太夫中的最高头衔。这位太夫作为吉原游廊的代表，被认为是吉原游廊 100 年间最幸福的人。

“花魁道中”是每百年举行一次的隆重礼仪，是完全按照游廊几百年严格规定的章程来举行的。在一百年举行一次的“花魁道中”仪式中，太夫必须按照吉原游廊的清规戒律，从头饰到脚穿的鞋袜，从内衣到外装的打扮，从音容相貌到行姿体态，都要处处充分展示出绝代佳人的华贵艳丽。“花魁道中”是在吉原游廊的中间通道上，身为绝代佳人的“太夫”有男客相伴，走在花魁队伍的最前面。在领衔的太夫的身后，紧随相行的“花魁道中”队列，是根据吉原游廊的妓女能力水平，依照妓女花魁身份的地位高低，按名次顺序排列成行，慢步行走在吉原游廊的仲之町上，在大庭广众面前，齐展廊中花魁娇姿美态，齐展各自倾城倾国的花容月貌。

“初见世”、“张见世”、“花魁道中”既是妓女见客方式，又是游廊的文化传统。其善恶是非及其伦理价值，我们则另当别论。但是，具有江户时代风俗人情的游廊文化，对江户时代市民新兴文化的发展形成，却产生了不可低估的深远影响。

2. 芝居文化的产生

在江户时代，“芝居町”是与公娼游廊齐名的“二大恶所”之一。芝居町与吉原游廊的地势紧依又相通。当你一步跨入吉原兰羚灯光闪烁的游廊之门，在没有任何身份差异的情况下，会使你生活在一个超越日常伦理道德的以金钱放纵性情的欢乐世界。令你充分享受到现世极乐的人身体验。那么你再向后退一步，便能观赏到由人间再生出来的非现实世界的歌舞伎舞台。

芝居街被称为“恶所”之前的1629年，女扮男装的阿国歌舞伎，因有调戏茶屋女郎的人性倒错现象，被幕府视为有伤社会风化而遭到禁演。1652年的若众歌舞伎，又因成为众道（同性恋）的猎取对象，同样遭到禁止演出的命运。

但是，歌舞伎舞台上创造的妖怪怨灵、“女形”变身的虚构世界，却为人类展示出一个逆转社会风俗形态的一个个戏剧场景。芝居（戏剧）使观客沉醉在一个秩序崩坏的非现实的境地之中。透过歌舞伎这个人间再生戏剧舞台，透过令人兴奋难以成眠的多元化世界，会使观众情不自禁地去回味真实的人生。

游廊与芝居町这“二大恶所”，是在回复了人间自由与快乐的同时，再生出人为的虚构世界，继而又回恢到现实的日常生活之中。正是由于这二大恶所，被安置在远离社会中心地的制外者边远地界，廊中游女与歌舞伎演员，同是处于社会制外者的同命人的境遇，同在都市之外的苦界之中生存，都以各自不同的生活方

式，实现各自不同的人生价值。

吉原游廓的廓中游女、芝居町的歌舞伎演员，都是作为制外者的一员，在各自生活的社会苦界，各自创造着属于自己的文化。他们是以各自不同的生活方式，完成各自不同的人生历史使命。

廓中游女是用肉体组合的全部生命，用悲惨血泪相伴的苦界人生，用妓女的灵魂与肉体，向非人的“制外者”命运进行挑战。芝居街的歌舞伎演员，是用全部的心灵，在戏剧舞台上，赤裸裸地展示游廓妓女，灵与肉、血与泪、相互交织的卖身生涯。歌舞伎演员，是用自身的表演艺技，在观客的欢悦笑语之中，再现“极乐世界”血腥气味的生活场景。歌舞伎演员，是用“制外者”的天赋才能，深刻挖掘人类大千世界万物生灵的内在悲剧性。

吉原游廓这一通往男人的“极乐世界”之道，这一通往女人卖身的地狱之门。是在 1911 年 4 月 9 日，日本明治年间的漫无边际的一场大火之中，将游廓 6550 家肮脏的妓屋楼阁在熊熊的烈火中焚为灰烬。这场天经地义、顺从民意的大火，使那些在苦海中凄惨挣扎的女性，早日获得了人身自由，早一刻逃出人与兽同穴的戏乐的天地。是大自然的宇宙神力，亲手点燃了无情的火焰，把充满罪恶、屠杀无辜生灵的吉原游廓烧得干干净净。

“花魁道中”作为江户以来，吉原游廓每一百年举行一次的传统惯例，一直严格坚守到明治时代的第 44 个年头。吉原游廓是在明治的大火中化为灰烬，“花魁道中”的传统，再也没有二度复苏。吉原游廓至今都不能第三次复原重建。在日本江户时代“二大恶所”之一的“芝居町”却永远将公娼“游廓”的血腥罪恶历史，保留在歌舞伎的演剧舞台上。

二、役者的卑贱地位与生活习俗

周恩来总理曾经在青年时代，参加过天津南开新剧团。周恩来总理曾在南开中学的“校风”学报上，用“飞飞”的笔名发表了《吾校新剧观》。文章精譬地指出了关于演剧的哲理：

> “盖世界种种之现状，类皆兴亡无定，悲喜无常，人类无异演技之中，故世界者，实振兴无限兴趣之大剧场，而衣冠优吾，袍笏登场，又为世界舞台一小剧场耳。”

世界为舞台，而人类为俳优。人类与世界共存，舞台与俳优共在。演剧与人类共存。戏剧存在的历史，从古到今都是由俳优，在舞台上演出人类历史时代的某些生活内容，而延顺下来的。俳优这种社会职业是高尚的，舞台对人类历史的贡献是伟大的。职业的高尚就在于，俳优必须用超越普通人的视野去审视人类的社会生活，贡献的伟大就是在于，俳优用舞台上的演剧表演，把自己对人生的深刻感受，用投影的方式展现在戏剧的舞台上。这种戏剧舞台的产生，它对社会的功能作用，具有影响人类社会历史的生活发展能力。

俳优在中国就是演员。日本把俳优称为役者。这是因为在日本，演剧曾被看作一种神事的艺能。日本把演员称为役者，就是因为演员在神事祭祀中，具有担当特别差役的含义。在日本的江户时代，舞乐和能乐演员，享有神职和武家的待遇。其他演员地位都是低下的，特别是歌舞伎演员，则一直处于社会的最底层。

歌舞伎诞生于日本的江户时代。或许因为歌舞伎俳优具有敏

锐的社会洞察力；或许歌舞伎的演剧舞台，有碍于演员具体所生存时代的社会正常秩序；或许因为歌舞伎演员的天赋才能，看透了人生的万事万物；才使歌舞伎演员的社会生活，在德川幕府统治的江户时代，处于最卑贱的生活地位。“河原乞食”也是歌舞伎演员在江户时代的代称……总而言之，一句话，歌舞伎演员在整个江户时代，是以“贱民”的身分，度过了200多年的蹉跎岁月。日本的明治维新，使日本社会产生了重大的历史变革。德川幕府统治的封建时代一去不复返，才使歌舞伎演员的社会生活地位渐渐得到了提高。明治时代的“戏剧改良会”举行的“天览”，彻底将歌舞伎演员由贱民的社会地位，提高到社会文化人的地位。在今天的日本社会，歌舞伎演员中有被称为“国宝”级的著名俳优，则是明治时代以后，随着日本社会历史的发展所产生的巨大变化。

1. 河原乞食的演剧使命

河流，自古以来在日本人心目中，认为那是通往人间以外“它界”的通路。河流附近的河原，在日本是有历史传统的地方。从古时代开始，那里曾经是吊唁神、佛、先祖之灵的神圣场地。

从古代开始，日本人确信自己是从海和山的对面世界——“它界”中存在过。在“它界”有自己的祖先，那里是死的归宿，又是再生的地域。自古以来，在日本便流传着对河流信仰的习惯。传说人们常常举行“精灵冲洗”的仪式。用盆迎来的先祖之灵，在一条人们自己制作小船上，装上各种供奉贡品，让其顺着河水流入大海……随着时代的变迁，由于政治家们不能支配河原这一神圣之地，便由居住在河原神事祭祀艺能者，渐渐开始转化为一些民间艺人们居住的场所。

在16世纪以前，河原不但是不受任何权力支配的自由之地，

同时河原又是不交纳任何税金的地方。在河原这块土地上的河原者，无论是战乱的时代，无论是天灾人祸发生时期，无论是缺少食物的时候，都能日复一日、年复一年地安然度日。河原凭借着天地的自然造化，好像仅仅只是为河原的儿女们才创造的。每逢遇到险境之时，便是能随意逃进或逃出的方便之处。河原者又被称为“河原乞食”。河原者的社会地位不但低于普通人，而且河原者之称，还包含着令人嫌弃之意，而受到社会的各种蔑视。因此，生存在河原两岸的民间艺人们，他们只能在河原这个地方，才可以按照自己的生活习惯方式，自由自在地生活。

随着历史推移，社会发展到了江户时代。在江户时代初期的河原，同样延续了“河原乞食”不交纳税金的传统。于是，歌舞伎、人形净琉璃等民间艺能的关系者们，大部分便都集居于河原地域生活。是河原的土地，养育了河原自己的儿女们一代一代地生存。是河原的风光，造就了河原儿女们创造美的艺术才能。是河原的自由空间，滋生了河原儿女们深刻理解人间灵性的聪明。是河原的山山水水，哺育了河原儿女们无限的艺术生命力和创造力。

日本歌舞伎的开创者——出云阿国，是在京都贺茂川的五条河原上诞生的。“游女歌舞伎”是在位于贺茂川的四条河原上，搭起了演出歌舞伎的舞台。“若众歌舞伎”就是在河原上建造的芝居小屋里，开始了从事演剧艺术实践的生涯。江户地域之内的歌舞伎三座，即中村座、市村座、森田座，都是分别在河原上兴建的。上方（大阪）地域之内，演出歌舞伎的场所，同样选择了属于河原一带的地域上兴建起来的。

河原是诞生歌舞伎戏剧舞台的万物之源。河原是歌舞伎的创造者，再生戏剧生活的广阔天地。河原是歌舞伎演员们，从事演剧生活实践的自由区域。歌舞伎演员在歌舞伎舞台上创造的肉体美和官能美的艺术造型，就是在河原这块生活艺术实践基地上，建

构了最原始的演剧初型。

2. 演员的生活习性

根据艺术的起源，艺术与人类是并生的。有了人类就开始产生了艺术。人类还没有发明文字的时候，就产生了艺术。艺术是人类生活的组成部分。生活的艺术化是人类追求的最高审美标准（形式）。生活是戏剧的源泉。日本歌舞伎是日本江户时代的社会产物。日本歌舞伎演员，必定生活在江户时代的生活环境中，全身心地投入生活艺术的实践，最后才能创造戏剧艺术的生活舞台。

江户时代是由一个长期战乱的年代，转入了一个和平治国安邦的年代。人们的生活精神面貌，是从追求富裕的物质生活，发展到追求男女之间的性开放；从性开放又发展到追求肉体的享乐；从肉体的享乐，又发展到追求同性恋与异性间的各种性刺激。江户时代是日本的众道（即同性恋）发展的兴盛时期。随着江户时代的城市经济的日益繁荣，有了金钱、有了财产的江户市町庶民，便将歌舞伎的演员，作为寻求众道（同性恋）、色道等各种性刺激的猎取对象。与此同时，江户时代又产生了与妓院毫不逊色的"男性倾城町"（出卖男性的场所）。

江户时代是个充满浪漫的时代。江户时代的歌舞伎芝居街与游廊（妓院），在社会上被称为"二大恶所"。歌舞伎演员生活的基地与游廊游里相邻相近，灵魂与肉体、人性与悟性的相互交融，使歌舞伎演员的生活充满了浪漫色彩。歌舞伎演员对生活的认识、对演剧舞台的艺术创造，又是以江户时代的生活原形为基础。歌舞伎的戏剧情节，是由反映各个不同历史时代的生活片段结构而成。歌舞伎的演剧舞台，则是江户时代社会生活的写照。

1678年在大阪新町的倾城游廊，一位貌似芙蓉名叫"夕雾"的

妓女，刚满27岁的芳龄便红颜薄命因病去世。由于夕雾精通艺道、礼仪作法、举止言行，都深遂客人的情意。因此，夕雾之死使很多人都为名妓的悲剧命运而深感惋惜。当夕雾死后刚刚一个月，社会上产生遗憾的余韵未消之际，歌舞伎演员坂田藤十郎便立即成功地创作了狂言《夕雾名残正月》。全剧是以名妓夕雾作为舞台上的戏剧主人公，全剧是以名妓生前的游郎恋情作为戏剧的故事情节。坂田藤十郎在剧中成功地扮演了夕雾的情人——藤屋伊左卫门。《夕雾名残正月》在社会上演之后，立即在社会上引起了强烈的反响。坂田藤十郎由歌舞伎的普通演员，便被称为歌舞伎界的“濡事的开山、倾城事的元祖”（《日本全史》583页），而一举成名。歌舞伎“和事”艺风的创始人，也非他莫属。

坂田藤十郎创作《夕雾名残正月》取得的成功，并非一朝一夕就能取得的。坂田藤十郎是一位以扮演嫖客著称的名演员。正是因为他对游廓、游女的生活了如指掌，才在名妓逝去一个月之内，就能将名妓的生活再现在歌舞伎舞台上。这种活生生的真实人物的再现，这种与生活原形逼真相近又相似的戏剧创作，歌舞伎演员的生活实践是第一位的。透过《夕雾名残正月》创作的成功事实，就能了解歌舞伎演员的生活内容与歌舞伎创作的密切关系。

确立歌舞伎“荒事”艺风的初代市川团下郎（1650—1704），于1704年7月8日死于非命。45岁的初代市川团十郎是因为女性之争，在市村座乐屋休息时，被歌舞伎演员生岛半六刺杀身亡。初代市川团十郎，是创建市川家族“家艺”的先祖。初代市川团十郎在刚满14岁时就以演出《四天王雅立》一举成名，并且确立了“荒事”艺风。其后他以演出“曾我五郎”这一戏剧人物角色，在社会取得了显赫的名气。《兵根元曾我》、《源平雷传记》，是由市川团十郎自编自演自导的得意之作。他以“三升屋兵卫”的笔

名创作了100多部豪放、梦幻之作。“三千世界无以伦比的好色第一男”（《日本全史》625页），则是江户社会对初代市川团十郎的演剧生涯的评价的部分内容。

“自古以来，对歌舞伎名俳优的要求条件是：一目、二调子、三姿。“色气”必须在从艺底流出来。”（野口达二《歌舞伎的美、歌舞伎俳优》）。目是演员眼睛的传神、调子是演员台词的声音、姿是演员形体动作的姿色。目、调子、姿，综合成一个支点，就是“色气”。歌舞伎演员的“色气”，不是直截了当的色情、色情性的表露。歌舞伎俳优的色气，必须是从技艺的根底中流出，而在舞台上残露出来的。歌舞伎俳优的“色气”是具备了日本艺能传统的古风、色质、体姿，综合体现在演剧技艺上的完备性。因此，“色气”，是名俳优的必须具备的特质条件。“色气”的形成，是通过歌舞伎俳优在社会生活实践、艺术舞台实践，于自体生命的交融中养成。歌舞伎俳优，是在江户时代社会风流的特定历史条件下，通过对人体生命的多方面实践体验，靠俳优自身的天分和悟性自然生成。

“色气”是靠歌舞伎演员在演剧舞台上，从本体生命中自然流出。歌舞伎演员的“色气”是在江户时代特定的风流社会生活方式中自然形成。歌舞伎是江户时代新兴的市民戏剧，更是由庶民自身养育生成的戏剧舞台。歌舞伎名俳优必备“色气”的演艺造诣，这是为了满足庶民观众自身的审美要求。因此，歌舞伎俳优的生活习俗，就是在特定时代各种社会风流的各种生活艺术实践中，从自身本体的生命之源，孕育生成这种“色气”的美感。坂田藤十郎成功创造的《夕雾名残正月》，初代市川团十郎的演剧艺术生涯，便是最强有力的证明。

歌舞伎俳优的演剧生涯，正是用演员的整体生命，投入了演员一生从事戏剧生活艺术实践的全部心血。特别是歌舞伎“女

形”演艺的创造者们，他们是彻底地舍弃男性全部的生活内容，去体验、去实践、去深入、女性的生活世界和心灵世界，才在舞台上呈现出具有独特“中性美”的艺术形象。歌舞伎演员生存在特定风流的历史时代，所以歌舞伎演员能在风流时代的社会生活中，去创造具有风流特色又不同于其它时代的独特演剧舞台。

歌舞伎演剧艺术样式的创造，正是依靠着几百年间无数的歌舞伎演员，为人类艺术的献身精神，一砖一瓦地建筑着民族的戏剧的高楼大厦。歌舞伎的民族戏剧舞台，正是在无数歌舞伎演员的驱体上，建构了具有中性美、感官美、肉体美的独特舞台。

3. 千两役者的制外者

歌舞伎舞台是歌舞伎俳优生命中的全部内容。歌舞伎舞台的艺术创造，是歌舞伎演员人生价值的全部体现，“千两役者”则是歌舞伎的经营者，对歌舞伎俳优全部奉献的敬业精神、用生命的全部创造的精美的演技，给予的回报。“千两役者”顾名思义就是价值一千两黄金的演员，一年得到的演剧报酬。江户时代的千两，相当于今天一亿万日元的同等金额。市川团十郎、中村歌右卫门、坂东三津五郎、岩井半四郎等俳优，都是歌舞伎有史以来著名的“千两役者”。

“千两役者”在江户时代的社会名气和声望，特别是庶民对歌舞伎名俳优崇拜的程度，是今天难以想像得到的。江户时代的庶民们，不但模仿歌舞伎名优，在舞台上的衣服样式、发型装饰、使用的物品；同时，江户时代的绘画艺术家们，发明了江户风俗的浮世绘画法，将歌舞伎演员描绘成如今天舞台剧照的人物肖像画，不但畅销，同时又满足了市町观众对名优的崇拜心情。令人不可思议的是，江户庶民们对名优的崇拜，竟然达到了神秘的程度。江

户时代曾经流传过，谁要是得到市川团十郎的凝视，就能治好谁的疟疾热病的佳话。

从事歌舞伎戏剧舞台创造的俳优们，虽然从“河原乞食”令人生厌的社会底层，拼争到了“千两役者”的社会身份。但是，他们却永远不能从根本上改变自己，处于被社会人类分离出去的一类社会垃圾的社会地位。在江户时代歌舞伎演员，永远是以“制外者”的社会地位，受到了幕府社会的多种法令性强制。所谓的“制外者”就是不能等于社会同类人之外的一类人。歌舞伎这类人，同时又被称为“不能登入户籍簿”、“人外者”。歌舞伎演员在江户时代，被社会贬视，令人不屑一顾的奇形怪状的非正常的一类人。

江户时代的天保年间（1830—1843），以幕府为中心，在全国范围内开展了一次严格的整纪社会风气的政治改革运动。于是，从事歌舞伎创造的关系者们，便在政治改革期间，随时接受幕府下达的各种通令。例如，“在天保改革年间，有一次歌舞伎的关系者们，被集中传到管理市町奉行役所，听候幕府下达的有关演剧方面命令。町奉行所的管理人员，清点歌舞伎关系者的人数时，竟使用了‘匹’字来清点人数。‘匹’字是对动物使用的字眼，却用在歌舞伎的关系者人身上，显而易见，歌舞伎这种被命名为‘制外者’的社会地位，在江户时代的地位是何等的低贱。”（诹访春雄《歌舞伎——日本人的美和心、役者的身份和人气》）。

江户时代为了加大“制外人”与社会正常人的距离，歌舞伎演员的生活方式，处处受到区别于普通人的各种限制。歌舞伎演员的住所，必须是演出歌舞伎的场所；演员外出时必须要用编织的斗笠半遮面；歌舞伎演员的衣食住行、家屋建造、出外旅行、婚丧嫁娶等等，都受到各种各样的限制和规定。谁违反了制外人的规定界限，谁就必将受到严厉的惩罚。

1714 年 1 月 12 日的“绘岛事件”，这是歌舞伎演剧史上重大

的政治事件。“绘岛事件”的起因与事件处理的结局，足以证明歌舞伎演员的人性与情感，无辜地受到社会等级制度无情摧残的历史事实。皇宫内院的宫中“奥女中”（江户时代侍候身分高贵的女佣人）绘岛、宫路等一行人，代表七代将军德川家继的生母月光院，到芝增上寺去参谒前代将军的家宣庙。绘岛等宫中一行人在返回皇宫的途中，在木挽町的山村座，观看了由美貌著称的生岛新五郎演出的歌舞伎剧目《细石那须野的二柱》。同时，皇宫内院的一行宫人，还在二楼的观看台，增设了酒席。一是由于绘岛一行人，观看了歌舞伎而延迟回到皇室宫院的时间；二是因为绘岛与生岛密通的关系被皇宫察觉。这才引发出了歌舞伎演剧史上闻名的“绘岛事件”。（《日本全史》640 页）

在皇宫内院侍奉皇室内宫嫔妃的女宫人中，观看歌舞伎并与歌舞伎演员有密通的事情，不是没有先例。只是因为前任将军的德川家宣的夫人一天英院、现将军德川家继的生母（前将军的侧室）一月光院，这两院之间存在着对立的人际关系，才以绘岛观剧事因作为导火索，作为一项重大的政治事件进行处理。

最终处理的结果是，免去绘岛的一等死罪，发配到边远的信浓国伊那郡高远。绘岛的亲族也受到了牵连。绘岛之兄、旗本平井、平右卫门等人，均被处以死刑。对歌舞伎演员生岛新五郎处以流放罪，流配到三宅岛。对山村座的座长、歌舞伎的台本作者，同样处以流放罪。与绘岛同行的女宫人、与山村座相关的导演和演员，都一个不漏地受到了各种不同程度的处分。山村座在事件发生后一个月时间里，就遭到了被废绝的命令。于是自江户时代以来建立的，又是经过幕府允许的山村座、中村座、市村座、森田座，这四处歌舞伎座，便只剩下了三座。

透过“绘岛事件”发生的起因，分析事件最终的处理结局，不难看出皇宫内院统治阶层的上流人物观看歌舞伎，与歌舞伎演员

有人情交往，都被视为大逆不道的重大犯罪事件。皇宫内院的女宫人与歌舞伎演员私通就要被处以死刑。皇宫内院的宫人观看歌舞伎就要受到惩罚。歌舞伎座内的一名演员与女宫人有交往，歌舞伎座的全体成员都要受到各种不同的刑罚。江户时代这种严厉的社会等级制度，是将歌舞伎演员压在了社会等级制度的最底层。与此同时，皇室宫廷的内院后宫之间的各种矛盾，并非是一朝一夕，而是长期形成的。能够以歌舞伎相关的事情作为揭开统治阶级内部矛盾的突破口，足以令人看清，歌舞伎演剧一方是无辜的受害者。然而歌舞伎创造者们的社会地位的卑微，使自己无力主宰个人的生活命运。

例如：天保改革期间，七代目市川团十郎虽然是“千两役者”，仍然以违反“制外者”通令而受到被驱逐的惩罚。1842 年（天保 13 年）6 月 22 日，被称为歌舞伎“看板”（样板）的 52 岁七代目市川团十郎，因为建造了只允许武家才能建筑的私邸宅院，在个人私生活方面不但娶了三房妻妾，而且过着贵族王侯一般挥金如土的豪华生活。为此，被幕府确定这是不符合歌舞伎演员卑贱地位的生活方式，便下令将市川团十郎赶出江户市中的十里之外……（《日本全史》852 页）

又如：在 1841 年至 1843 年期间，德川幕府以取缔江户市中的社会风纪为理由，命令江户歌舞伎的三座：中村座、市村座、森田座，从距离江户市中心的神田附近，强制性地迁移到市江户町周边偏僻的浅草猿若町。（《日本全史》850 页）

在江户时代，歌舞伎演员的戏剧生涯，就是在深受遮民阶层的需要和喜爱、深受幕府统治阶层的嫌弃和弹压之下，过着二重实际意义的演剧生活。歌舞伎是前者生活的重要的不可欠缺的娱乐对象；歌舞伎在后者的视线中，被作为强行禁压的改造对象。支撑歌舞伎的创造们生存的动力，是演员离不开舞台、江户庶民不

能没有歌舞伎的娱乐。随着歌舞伎演员的艺术生活实践，在歌舞伎演员的心底，萌生出来一种用生命创造戏剧，用生命建筑一个人生的戏剧舞台，讨回一个人的社会公道的坚强信念。所以，七代目市川团十郎被驱逐出江户市中的流放期间，在位于今天大阪境内的上方歌舞伎舞台上，继续兴演歌舞伎。变相取缔被强行迁至离江户边远地区的歌舞伎三座，就在偏僻的浅草猿若町上，再建了一个大众歌舞伎剧场的娱乐中心。而这个大众歌舞伎剧场的娱乐中心，又是日新月异地呈现出舞台艺术的繁荣……

河原的乞食者、社会的制外者、人类之外的“怪类”、没资格登入人口户籍册的歌舞伎演员们，他们的演剧艺术生涯是富于奇特性的。歌舞伎的创造者们，视创造戏剧作为历史赋于自已的历史使命；视戏剧舞台作为生活的中心内容；置自己的人体生命于不顾；用肉体作赌博、用生命换来生，用人体的精血，去努力创建一个只有属于人类才能建筑的戏剧事业。歌舞伎创造者们，就是以一般人无法理解、体会不到、而又认为稀奇古怪的生活实践方式，创造了一个充满性灵的人生舞台。歌舞伎演员就是以讨回自己作为人性同类的生命价值，作为创造歌舞伎人生舞台的动力之源，作为忍受奇耻大辱的信念之本。歌舞伎的艺术发展历史，就是通过歌舞伎演员的戏剧生活实践，形成的戏剧发展史。歌舞伎的创造者们，就是在创造歌舞伎的戏剧发展过程中，以极大的忍耐力和拼搏力，以坚韧不拔的创造精神，艰难地度过了江户时代几百年间冷若冰雪、热如烈日的历史岁月。

三、“一子相传”的家艺与世袭

日本被认为是万世一系之国，日本“艺道”是“一子相传”代

代世袭的承继之道。"一子相传"是日本民间各种民俗艺能的家艺，流传于后世、传于后一代的艺术继承传统。日本的这种民间艺能的承袭方式，在当今世界上是极为罕见的。日本歌舞伎正是在这种"艺道"的传统制度之下，创造、发展、延续了戏剧方法和演技。所以日本歌舞伎的戏剧传统不但是日本歌舞伎的戏剧特征，而且又是永保歌舞伎艺术价值的根本。

在日本的国土上，唱歌有歌道、赏花有花道、喝茶有茶道、习武有武士道、演艺有艺道。就是江户时代兴起的游廊（妓院），在明治大火被焚之前，也是在经营游廊的几百年间都始终维系游廊自体形成的传统"花魁道中"。日本国土上的万事都是由"道"来维系着。

在日本的发展历史上，"俳优的历史是维系坚守的最古老、最顽强的传统。日本历史从远古时期无意识的演剧时代不计算在内的话，从百济人一味摩之设立了"乐户"的演剧研究开始，日本已经维系了1300多年以上演剧的传统历史。随着时代的变更、社会的变迁、生活方式的多种多变，而俳优演剧的传统在万变之中始终保持着不变，这在世界历史上也是极为稀少的。"（河竹繁俊《歌舞伎史的研究、俳优的传统》）

日本歌舞伎是以舞乐、能乐、狂言、人形琉璃组成，出现于世界戏剧百花园中。而早于歌舞伎的舞乐、能乐、狂言、人形琉璃的艺术历史，是由最原始"家艺"，完完整整地延续下来的。延续的方法是用"一子相传"血统世袭的方法传于后世的。歌舞伎的"家艺"，是在日本舞乐、能乐、狂言、人形净琉璃的基础上再向纵深发展的"家艺"。坚守维系日本民族古典艺能，万变不离传统的索链，是"一子相传"代代承继的"家艺"。

日本歌舞伎的艺术发展，就是由世世代代的各种独特的"家艺"演技构成了丰富多彩的艺术舞台。日本歌舞伎的独特艺术价

值，就是由各家各世的具有特技特艺的属于“家艺”的独特保留剧目，组合结构而成的特定历史时代的风貌大观。

歌舞伎俳优产生“家艺”，“家艺”产生传统。传统是由组织歌舞伎舞台演剧的“座”（剧院）来保持“家艺”之间的相互联系。于是，在歌舞伎的演剧历史中，便产生出了历史性、地域性、风土性、特殊性、永久性的传统。在歌舞伎的艺术传统中，上方的艺、江户的艺、上方的俳优、江户的俳优，都根据各自产生“家艺”的时间先后顺序，完整地保存在歌舞伎的艺术发展历史的文字记载中……

什么叫作“家艺”，“家艺”又是怎样形成的？“家艺”最初是由个人的力量，是在特定的时代特定的演出情况下，具有独自的性格、风格、技艺的艺。在此仅举市川团十郎家族“荒事”产生的演剧事实，就能看出家艺的确立全过程。

初代目市川团十郎的原名，是市川段十郎。1673 年，14 岁的市川段十郎，在江户市町的“中村座”参加演出了《四天王稚立》，并在剧中扮演了主人公坂田金时这个人物。当时年纪仅仅 14 岁的市川段十郎，面部用隈取的红、黑相兼的鲜明肤色，身上是童子格子服，手提一把大刀，以一种少年独特的威武雄姿，展示在舞台上……江户市町观众们在台下立即响起了一片呼喊“段十郎”高叫之声，这是市川段十郎用那荒荒精绝的演技魅力赢得了观众的欢呼之声。于是市川段十郎就以“荒事”的演技，在最初确立了市川家族的“家艺”的地位，同时，将原名改为团十郎。（日本讲谈社《日本全史》第 578 页）

从此，色彩明快格调明显的“三升格子”花纹，便成为市川家族“家艺”的“家纹”标记。当 1704 年，初代市川团十郎逝世之后，就在同一年开始由 19 岁的长子——九藏“袭名”，成为二代目市川团十郎。因此，被确立的“家艺”，是在一种特殊的环境、

特殊的场合、特殊的事件之下产生，而又必须被社会所公认、承认的具有历史继承价值的演艺演技。

在幕府封建锁国的特殊时代，养育生成的特殊“家艺”，是各名门世家的传世之宝。以血统作为承继的命脉，这是家艺承继的传统。日本的古典艺术都是产生于日本江户时代以前的封建社会。封建时代从事各种艺能的民间艺人，他们的生活社会地位历来是处于社会生活的最底层，因此，“家艺”是能够维持家族延系生命的唯一之本。所以民间艺人的生活时代背景，把“家艺”看作传家之宝。特别是当惨遭不测之灾的时候，最先抢救的财产是祖传“家艺”留下来的乐器、行头、秘曲等物品。例如，“江户歌舞伎元祖——中村勘三郎，在震灾之前，在居于下町之处的黑夜之中，身体虽然遭受着雨淋，却万无一失地精心保护着古传的家宝。中村座在几百年举行各种寿仪之时，都一定将‘家宝’呈现在帝剧的舞台上。”（守随宪治《歌舞伎序说、役柄的分化》）由此可见，无论在何时何地，无论发生了多么严重的自然灾情，无论是在江户市，还是被转移到下町的偏僻之处，“家艺”之宝是绝不允许丢失、损毁的宝物。

作为“家艺”的成立，在封建社会时代，对于民间艺人来讲，都被视为一生一世一代一族极为难得的机遇。因此“家艺”的承传，都是以口传、秘传、心传的方式，一子血脉相传，代代承继于后世的。“家艺”被作为后世子子孙孙在人世间的立足之本，口传心授的一子秘传，不同的艺术、不同的家族根据不同的情况，又有各自不同的秘传方式。无论秘传形式方法如何不同，为确保祖传家宝不随便外传都必须按照秘传的制度，由传承者和承继者双方写字画押。双方将立下誓约留下文字，发下尚有违约愿意受到神灵惩罚的誓言。为了确保“家艺”一代接一代地延续于世，世阿弥在《花传书》“别纸口传”的文章中详述了关于传统承继家艺

的基本方式：

> 此别纸口传，于艺能者，乃艺家之大事，经世代而相传。纵令独子，不成器者不得传。此所谓“非家为家，以续为家，非人为人，以知为人”也。这不但是秘传的特点，又是一子相传的基本原则。

“家艺”是秘传，即秘必严。日本心传口授家艺的严秘程度，再翻开日本狂言大师野村万藏《狂言之路》这部著作，更能一目了然：

> 不只限于《钓狐》，狂言也全是以口授艺的，自古以来尚无本本可循，而靠自己口诵心记代代相传。这尤以《钓狐》为最，自己的心得记录连儿子也不让看，个人的著述也不得让别人翻阅。

狂言大师野村万藏的亲身说教，便是狂言“家艺”严格秘传的实例。特殊的社会时代、特殊的生活环境，“家艺”的秘传就是在这种传统的、先严后秘的绝对方式下进行。

“家艺”所传的后世之子是经过严格慎重精选的，“家艺”的必传口授是在绝秘方式下进行的，“家艺”的继承人又是在公开举行的隆重“袭名”仪式中，而公告于世的。“袭名”仪式这又是家艺继承所严守的传统。所以任何“家艺”的“袭名”，又都具有各自不同的承继程式。歌舞伎家艺的继世“袭名”，是随“家艺”剧目的隆重披露演出举行的。家艺袭名时的演出，在舞台上已经形成了固定程式。

例如，“八代目市川团十郎继世家艺之时还仅仅是名幼儿。但

是在举行‘家艺’袭名的披露戏剧舞台上，他仍然要演出‘家艺’祖传的歌舞伎剧目。在演出《暂》剧的舞台上，八代目团十郎出场进，是在一声‘请等一等’的戏剧台词中上扬幕上场。随后舞台出现了市川家族的三升家纹旗……”（野口达二《歌舞伎的艺术美、名迹与家》）

日本“艺道”，是在东洋艺术伦理观念支配之下的艺技世袭的发展道路。日本各种艺能的发展都是遵循并尊重艺能本身特殊的世袭承继制度和严规戒律的。戒律胜于自由、传承胜于创新、典型胜于个性，这是“艺道”的独特继承方式。日本各种艺术门类的继承发展，就是沿着一条家艺产生、秘传心授、公开袭名的“艺道”方式，从古到今代代传统地向前延续着各自不同艺术门类的发展历史。

例如：日本舞乐的各名门世家，“东仪、多、山井、安倍、丰、洼、奥、上、林、山中等等，各家各门传统家艺，则是从平安时代（公元800—公元1190年）开始，一直连绵存续到了现在。在这1000多年的发展历史中，舞乐的家艺，多则相传了五十多代，少则相传了20几代。”（河竹繁俊《歌舞伎史的研究、俳优的起源》）

能乐，狂言、人形净琉璃，也都是按照舞乐“一子相传”的“艺道”，进行家艺继承。能乐在此仅以“观世流”为例。观阿弥（1333—1384），他的能乐演技艺风，是在义满将军的财力物力的大力支持下确立的。在600多年发展艺术的过程中，至今已相传到了第25代。狂言的家系，在此仅以和泉源流的和泉宗家为例。狂言在日本艺能史上已有600多年的演剧历史，和泉宗家是具有500多年狂言演出艺术历史的承继家族。相传至今的，是第二十代宗家和泉元弥。（令人不可忘记的是，和泉宗家曾经先后多次到中国进行国际交流公演。1996年曾经为中国举办的“96东方戏剧国

际学术研社会”进行了展演，使到会的代表们有幸观赏了和泉宗家的“家艺”。三宅藤九郎、和泉元弥、和泉淳子三姐弟，演出的传统代表剧目是《棒缚》和《盆景》)。人形净琉璃的各族各门各系的家艺，也都是历经几十代的世袭承继而保留到现在。

日本歌舞伎的艺传承继也是遵守此道。歌舞伎名门世家居多，歌舞伎的演艺、演技都传继于本门一名有发展前途的世子。例如，在江户市町创建成立歌舞伎“市村座”的祖师是市村羽左卫门，从市村座创立到现在已有330多年的历史，这位创建歌舞伎剧场的世家传统，至今已经相传到了第18代。再以创立“荒事”艺风的市川家族为例，自初代市川团十郎，代代相传的“荒事”演技艺风，现今已经艺传承继到了第12代。市川家族的“家艺”至今已经相传了200多年的历史，为日本歌舞伎的发展作出了巨大的贡献。世世代代在承继“家艺”的过程中，也可以不断发展新的绝技。在此，仍以市川家族为例。初代团十郎是创造了“荒事”的浪漫艺技而一举成名；七代目团十郎确立了市川家族的《歌舞伎十八番》；九代目团十郎在明治时代创立了“腹艺”，以“活的历史”而称名于世。代代相传又代代发展，这是歌舞伎“家艺”的独特绝技不丢，又发展新技艺的良性传统循环过程原因。

在歌舞伎延着日本艺能传统继承和一子相承代代发展的艺道上，歌舞伎的名门世家，都有各自令本家后辈弟子门徒世袭承传保留剧目。各家的保留剧目即统称“家艺”，又是各名门世家独自享有传于后辈承继权利保留剧目。“家艺”亦称为“得意之技”、“看家本事”。

市川团十郎这一歌舞伎名门世家的“家艺”，自称为“歌舞伎十八番”与“新歌舞伎十八番”。“歌舞伎十八番”的18个演出剧目，是经由第七代市川团十郎亲自制定的。市川家族延续到第九代团十郎时，便针对祖传的十八番“家艺”再经发展，根据自代

自身的“得意之技”与“得意之作”中，相对应地另外制定出十八个自家演出剧目，后称《新歌舞伎十八番》。日本歌舞伎各名门世家的“家艺”，在户板康二编撰的《歌舞伎鉴赏入门》一书的《歌舞伎十八番、家艺》章节中有清晰的剧名：

《歌舞伎十八番》剧目：《不破》、《鸣神》、《暂》、《不动》、《嫐》、《象引》、《戏进帐》、《助六》、《外郎壳》、《押戾》、《矢根》、《景清》、《关羽》、《七面》、《毛拔》、《解脱》、《蛇柳》、《镰髭》。

《新歌舞伎十八番》剧目：《虎卷》、《莲生物语》、《地震加藤》、《张拔筒》、《腰越状》、《吉备大臣》、《重盛柬语》、《钓狐》、《高时》、《山伏摄待》、《船弁庆》、《文觉劝进帐》、《左小刀》、《女楠》、《新七面》、《二人挎》、《大森彦七》。

新歌舞伎十八番最先确定以上17个剧目，第18个剧目将从《酒井太鼓》、《荏柄问答》、《狩屋问答》、《仲光》、《静法乐舞》、《伊势三郎》、《红叶狩》、《高野物狂》、《仲国》、《素袍落》、《镜狮子》、《向井将监》、《吹取妻》、《时平七笑》等剧目中选演。

《新古演剧十种》（五代目尾上菊五郎制定）剧目：《土蜘》、《茨木》、《戾桥》、《一个家》、《菊慈童》、《羽衣》、《罗汉》、《刑部姬》、《古寺猫》，在这9个剧目基础上，再加上六代目尾上菊五郎的《身替座蝉》。

《玩辞楼十二曲》（初代目中村雁治郎制定）剧目：《心中天纲岛》（河庄）、《时雨炉达》（炬达）、《恋飞脚大和往来》（封印切）、《敌讨褴褛锦》（大晏寺堤）、《赤根染》（大森痴雪作）、《恋湖》（痴雪作）、《基磐太平记》（渡边霞亭作）、《土屋主税》（霞亭作）、《廊文章》（吉田屋作）、《双蝶蝶曲轮日

记》(引窗)、《藤十郎的恋》(菊池宽作)、《宛久末松山》(霞亭作)。

《片冈十二集》(十一代目片冈仁左卫门制定)剧目:《大和桥》(马切)、《石田局》、《赤垣源藏》、《天拜山》、《清玄》、《吃又》、《大藏师》、《鳗谷》、《大文字屋》、《掘川》、《木村血》、《判取》、《清吕河原之别》。

《杏花戏曲十种》(二代目市川左团次制定)剧目:《修蝉寺物语》、《乌边出心中》、《番町皿屋敷》、《文觉》、《今样萨摩歌》、《尾上伊太八》、《佐佐木高纲》、《新宿夜话》。

《淀君集》(五代目中村歌右卫门制定)剧目:《桐一叶》、《沓手乌孤城落月》、《淀君》、《醍醐春》、《大阪城》、《淀君小田原阵》。

《可江集》(十五代目市村羽左卫门制定)剧目:《石切尾原》、《切与三》、《实盛》、《御所五郎藏》、《权太》、《盛纲》、《祭佐七》、《助六》、《权八》、《勘平》、《直待》、《富坚》。

《高贺十种》(七代目泽村宗十郎制定)剧目:《刈萱》、《兰蝶》、《油屋》、《矢口渡》、《纪文》、《铃木主水》、《伊势间头》、《忠节女夫松》、纪伊国文左大尽舞》、《八重桐》。

《秀山十种》(初代目中村吉右卫门制定)剧目:《二条城的清正》、《蔚山城的清正》、《熊本城的清正》、《弥作的镰腹》、《清正诚忠禄》、《松浦太鼓》。

《猿翁十种》(三代目市川猿之助制定)剧目:《二人三番叟》、《独乐》、《花见奴》、《蚤取男》、《恶太郎》、《高野物狂》、《小锻冶》《醉奴》、《吉野山道行》……

《次泻十种》(三代目市川猿之助制定)剧目:《浮世风吕》、《武恶》、《钓狐》、《夕颜棚》、《三人片轮》、《连狮子》、《桧垣》、《二人知盛》、《黑川》、《猪八戒》。

《猿之助十八番》(三代目市川猿之助制定)剧目:《金门五三桐》、《义经千本樱忠信篇》、《金币猿岛郡》、《骨寄岩藤》、《里见八犬传》、《小笠原骚动》、《双生隅田川》、《宇和岛骚动》、《伊达十役》、《二十四小时忠臣藏》、《里表太阁记》、《独道中五十三车站》、《天竺德兵卫新新》、《当世流小笠判官》、《菊宴月白浪》、《大和激昂》、《重重人重小町樱》……

除此之外,还有其它歌舞伎世家确定得意演的"家艺"演出剧目,选作本门世家可相传后世弟子的歌舞伎剧目……

日本歌舞伎的名门世家,各自在"一子相传"家艺世袭的基础上,各名门世家都有各自的得意的演技"家艺"。同时,各名门世家都各自起有各自的"家号"的名称。像今日活跃在歌舞伎演剧舞台上著名俳优的各自屋号,同样在《歌舞伎鉴赏入门》中的《俳优的定纹和屋考》一文中清楚地写明:

"播磨屋" 又五郎、吉右卫门
"大和屋" 寰助、玉三郎、半四郎
"泽泻屋" 猿之助、段四即
"京　屋" 雀右卫门
"成田屋" 海老藏
"成驹屋" 歌雀右卫门、雁治郎、福助、扇雀
"音羽屋" 梅幸、松绿、菊五郎、辰之助
"桔　屋" 羽左卫门
"中村屋" 勘三郎、勘九郎
"天王寺屋" 富十郎、龟鹤
"高丽屋" 幸四郎、染九郎
"纪伊国屋" 宗十郎、藤十郎、田之助

“明石屋”　友右卫门
“松岛屋”　仁左卫门、我童、市藏、我当、孝夫
“山崎屋”　权十郎、长十郎、国太郎
“万　屋”　米吉、梅枝、光辉
“河内屋”　延吉

综观上述各名门世家祖传的歌舞伎作品，都是历经了歌舞伎的名门世家历世历代，代代相传继承家族绝技的艺术精品。正是由于日本歌舞伎的艺术发展历史，延继着日本一子相传的“艺道”，使精技绝艺能够延续着旧世家艺代代相传、新世家艺再度创新之路而流传于世。歌舞伎的戏剧艺术精华，伴随历史发展，可以无限制地、顺其自然地向历史的纵深处延伸……歌舞伎的艺术发展，是延着历史发展的年轮，代代相传地向纵处无限延伸的发展历史。

诚然，日本歌舞伎的历史发展，随着历史时代的进程“家艺”的特色，在某种意义上开始变得稀薄。但是，歌舞伎“家艺”的“一子相传”的承继世艺方式，随着历史无限期的顺延发展，在歌舞伎的戏剧舞台上，将永远保留着各代歌舞伎各门家庭的传统家艺。歌舞伎作为民族戏剧，由经营歌舞伎演出的会社，有组织地有系统地将各家各派各名门世家的传统家艺，综集于同一戏剧舞台上呈献给观众。这个百家争鸣、百家竞技、百家献艺的日本歌舞伎舞台，正是由“一子相传”承继于后世的各名门“家艺”作为根底。

“家艺”是在原始继承基础上，随着历史时代发展再创的新技艺，又无限制地永远丰富着、完善着、充实着歌舞伎的戏剧艺术舞台。“一子相传”的艺道虽然具有某种狭义性，但是，它不失是一条发展民族传统文化艺术的最佳捷径。歌舞伎的戏剧创造历史，

并非是更新换代的艺术创造史，而是新旧并存、代代相承的独特戏剧发展历史。歌舞伎的戏剧舞台，则永远保持着各个不同历史时代，最精彩、最原始、最富有代表性的表演艺技的独特风格。艺术传统的延续性、承继性，这是歌舞伎民族艺术发展的重要特征。

自“风流”起始的歌舞伎，在忠实地传统继承与大胆地标新立异相结合的艺术创造过程中，艰辛地走过了 400 年曲折风流的历史过程。歌舞伎正是延续着一条前有古人创造、后有新人继承的独特“艺道”，至今才使歌舞伎的传统保留剧目，能够原汁原味地保留着江户时代的生活特色与风土人情。

日本歌舞伎正是由于沿着细长连绵的“艺道”，随着社会时代向前发展的历史，使歌舞伎艺术的发展，具有特殊的历史作用。这种历史的长久作用，使歌舞伎的演剧艺术价值，是随着歌舞伎世家的代代子承祖业，世世相传技艺，而不断地提高其艺术的价值。艺术增值的含义，是歌舞伎具有历史价值的实质性深远意义。

第三章
歌舞伎承继的传统“艺道”

日本文学博士河竹繁俊先生，在《歌舞伎史的研究——近世歌舞伎中心性格》这部研究歌舞伎学术专著的序文中指出：

> 歌舞伎是在江户时代后期——经过约百年前至近世歌舞伎——所完成的日本代表戏剧，是被视为重要的文化遗产。而且，歌舞伎是以日本奈良时代与平安时代的大宫人文化为背景的舞乐；镰仓与室町的武家文化时代养育的能乐、能狂言；江户时代文化生成的人形净琉璃；共同构成了日本这四大舞台艺术形式的集大成。歌舞伎在凝结了其它各种艺能的集大成果实的同时，又具备了特异的样相。然而，因为是庶民文化育成的舞台艺术缘故，它是一种比较新鲜的、不拘泥于贵重的文化遗产，并且受到了崇古卑近思想影响的……

歌舞伎是继日本的舞乐、能乐、能狂言、人形净琉璃之后，诞生的民族戏剧。同时，歌舞伎是与人形净琉璃，差不多都是在同一个江户时代的社会历史条件下，发展形成的新兴市民戏剧。江户时代的日本，在德川幕府统治之下，是一个治国安邦、国泰民康的社会生活环境。安定的社会生活、城市商业的繁荣，普通市民生活得到提高，新生市民阶级的文化艺术得以倡导。江户时代

的日本文化中心，随同德川幕府的迁移，也从京都移向江户（东京）。从此江户，便成为日本封建社会末期建立的一个新文化兴起的基地。日本歌舞伎就是在江户时代的文化基地上产生了最初的戏剧雏形。日本歌舞伎就是在江户时代的社会风情中，经历了创造、提高、完善的全过程。

日本歌舞伎的诞生，是日本市民文化兴起的一个重要标志。日本歌舞伎诞生于新兴市民文化兴起的江户时代。日本民族戏剧——歌舞伎的创造与发展，同样是在日本江户新文化兴起的特定历史时期创造与发展的。江户时代的社会土壤，是滋润歌舞伎诞生的沃土良田。江户时代庶民的社会心态和闲情逸性，是哺育歌舞伎成长的甘泉。歌舞伎是受到了江户时代市町庶民的精心培育，在日本民俗歌舞演唱的基础上得以形成、发展、完善的民族戏剧。歌舞伎是依赖于江户时代特定历史时期社会环境，从盘根错节的日本的文化传统中节外生枝长出新芽，走了一条风流奇特、标新立异的艺术成长道路。

日本歌舞伎从 16 世纪诞生以来，发展到现在的 20 世纪 90 年代末，已经走过了将近 400 年戏剧发展的历史。日本歌舞伎的戏剧历史，曾先后经历了阿国歌舞伎、美少年歌舞伎（若众歌舞伎）、野郎歌舞伎、元禄歌舞伎、近代歌舞伎、现代歌舞伎的不同历史时期的戏剧发展过程。

关于日本民族古典戏剧—歌舞伎的历史划分，分析歌舞伎戏剧历史发展的特点，按照歌舞伎戏剧艺术发展的历史阶段，日本国内研究歌舞伎的学者、教授、专家们，由于各自所站的历史角度不同、各自所生存的年代不一、各自所研究问题的方法各有特异，因此在各自都具有独到之处的基础上，对歌舞伎艺术发展的历史年代分期，便各自持有不同的艺术观点。

守随宪治先生于 1937 年 8 月 5 日出版的《歌舞伎通鉴》，对

歌舞伎的发展历史划分为：萌芽时代、发生时代、发达时代、完成时代、烂熟时代、更生时代，这6个时代。对歌舞伎论述的终止年代，是日本明治36年的1903年。

河竹繁俊先生于1943年9月30日出版的《歌舞伎史的研究——近世歌舞伎中心性格》，对歌舞伎的发展历史划为：发生期、发达期、完成期、烂熟期、大过渡期，这5个时期。对歌舞伎论述的终止年代，是日本大正末年的1926年。

户板康二先生于1959年12月20日编撰出版的《歌舞伎鉴赏入门》，是一部研究歌舞伎论集。其中，山本二郎先生撰写了《歌舞伎的历史》的文章。山本二郎先生，对古曲歌舞伎的发展历史划为发生、发达、完成、烂熟4个时期；对近代歌舞伎划为明治期、大正期、昭和期3个时期。对歌舞伎历史论述的终止年代是，日本昭和40年的1965年。

河竹登志夫先生于1978年出版的《演剧概论》，对歌舞伎的发展历史划为：第一期是歌舞伎的诞生及初级歌舞伎；第二期是歌舞伎科白剧的确立；第三期是人形净玻璃的摄取与扩大；第四期是江户歌舞伎的诞生、发展、成熟；第五期是近代与现代歌舞伎。对歌舞伎历史论述的终止年代，是日本战后昭和30年的1955年。

郡司正胜先生于1991年出版的《郡司正胜刊定集》，对歌舞伎的发展历史划为：歌舞伎的诞生、元禄歌舞伎的展开、歌舞伎东渐、江户歌舞伎的烂熟颓废、转换期的歌舞伎。对歌舞伎论述的终止年代，是日本昭和5年的1930年。

在学习借鉴日本诸位专家学者，多年研究歌舞伎历史的学术成果基础上，在此，根据歌舞伎历史发展年代的延续性，把昭和年代之后新编日本歌舞伎再生与崛起包括在内，按照歌舞伎演剧历史的进程，从戏剧艺术发展的历史角度，对歌舞伎艺术发展的

特点，分以下 6 个专题进行评述。

一是：按照歌舞伎从庆长 8 年的 1603 年至元禄初年的 1688 年的历史发展年代，根据歌舞伎由胚胎、雏形、诞生的艺术生成的经络，论及“芝居”在时代风流中诞生。

二是：按照歌舞伎自元禄年间的（1688 年—1704 年）至享保年间的（1716 年—1736 年）中期的发展历史，根据歌舞伎由诞生到演剧样式形成的脉搏，论及元禄歌舞伎的黄金硕果。

三是：按照歌舞伎是日本享保末年至宽政年间的（1789 年—1801 年）中期的历史现实，根据歌舞伎的戏剧舞台表演动作的成熟发展过程，论及歌舞伎摄取姐妹戏剧的艺术精华。

四是：按照歌舞伎于日本宽政末年至 1867 年（江户时代幕府封建统治彻底结束）的演剧历史，根据歌舞伎自体创造的演出剧目，论及市俗风情的浪漫舞台。

五是：按照歌舞伎在日本明治维新以后的重大历史变革期间，即明治时代（1868 年—1912 年），完善演剧场所、“天览”、演剧理论方面的自律性提高，中心论及明治时代的戏剧改革。

六是：按照歌舞伎自日本明治时代至二十世纪末的演剧历史，根据歌舞伎在新时期的传统继承与标新立异的两种演剧现状，中心论及现代歌舞伎的发展与走向。

一、芝居在风流歌舞中诞生

歌舞伎源于“风流曲”。“风流曲”是一种祭祀艺能。它

是"应仁之乱"（1467年—1477年）以来社会动荡及追求瞬间享乐风气的反映。歌舞伎穿着光彩夺目的服装，佩着珠光宝气的饰物，边歌边舞。其中杂以中世时代的"女猿乐"、"女伎舞"和"白拍子舞"等女流艺能。它大抵是由"徒步巫女"承继下来的。天正年间（1573年—1592年）从"婴儿舞"、"和服舞"的演出中，可以窥见女流艺人陆续进京的迹象。"（河竹登志夫《戏剧概论、近代市民剧的产生与发展》）

歌舞伎的"歌、舞、伎"是从日本民间的风流祭祀歌舞形式演变过来的。剖析歌舞伎从风流歌舞中诞生与形成历史过程，在歌舞伎的演剧历史上，历来是以出云阿国在京都四条河原能舞台上演出的念佛舞蹈，作为歌舞伎历史的开端。不可忽视的是，阿国歌舞伎在近世登台演出之前，其风流歌舞的演剧特性，就早已伴随着日本民间的祭祀祭礼和盂兰盆会的魂祭歌舞，自然构成了风流艺能的骨胳支架。歌舞伎的戏剧风流，是经历了从民间祭祀歌舞的孕育到瓜熟蒂落的漫长历史过程。仅以歌舞伎的风流歌舞形式而言，它是经历了从踏舞，跳舞、念佛舞、歌舞妓，这样一条风流歌舞历史的历程。

翻开日本讲谈社于90年代出版的《日本全史》，以日本的历史史实为依据，早在公元7世纪日本的持统天皇执政时期，就开始在皇家宫廷之中流行一种"踏歌"的风流舞蹈。根据日本的历史文字记载，日本"踏歌"的习惯，来自中国正月十五元宵节日的万家灯火通明之夜，通宵达旦地举行民间歌舞的形式。日本"踏歌"是将能歌善舞的男男女女集于一处，一边唱歌一边用双足踏着歌曲的拍节，举行的群歌群舞群人欢跳的集体舞蹈。

日本"踏歌"的起源，最早是在持统天皇执政期，在日本皇宫内院的中国唐代的汉人在宫中举行的娱乐活动。后于公元730

年正月16日夜暮之时，成为群臣随从天皇在宫廷之中举行“踏歌”的娱乐活动。公元742年正月16日，在圣武天皇执政期间，为了整顿皇家宫廷的风纪，专门组织了童男童女的“踏歌”活动。

公元8世纪的后半叶，“踏歌”又成为以皇宫内教坊（舞伎的养成所）男女为中心的舞蹈仪式。随着“踏歌”舞蹈在天皇宫廷内院里举行的风俗习惯，“踏歌”的风流形式便渐渐地流传到了民间。在日本奈良时代的公元766年1月14日，太政官符为了整顿社会的风纪，便下达了禁止夜间举行“踏歌”的通令……

日本镰仓时代的公元1279年8月，位于熊野本宫的僧人“一遍上人”，在长野县佐久市的寺院神社，首次举行了念佛歌舞的祭祀礼仪。“一遍僧人”在寺院神社开创的念佛歌舞，是一支由16名僧侣组成的旅行念佛歌舞队伍，在日本境内各个寺院举行念佛歌舞的祭祀礼仪活动。念佛歌舞的祭礼形式，是由16名僧人围作一个圆形，一边跳舞一边歌唱的念佛歌舞形式，能在今日残存的“一遍上人绘传”中明晰可见。具有开创性的念佛歌舞形式，对后世的寺院神社，组织各种歌舞形式的念佛礼仪，产生了一定的影响。

又如，在南北朝、室町时代的1437年，室町幕府规定在新年举行“松拍子”风流歌舞的惯例，又是构成歌舞伎风流歌舞的社会实态。每逢新年的第二天，身穿各式新春艳服、头戴各种面具的妇女们自愿结成了一支歌舞的队列，在京都的洛中町上尽情地跳着“松拍子”的风流舞蹈。名为“松拍子”的风流歌舞形式，这是在新的一年开始之际，由精意进行化妆与装扮的妇女们，用载歌载舞的表演形式，演出“万民群集”的祝言艺能。

1473年7月17日，在日本奈良兴福寺的门前，曾经举行了“大和孟兰盆风流舞踊”。这是奈良地区的人们，每逢7月15供养先祖亡灵的盂兰盆会仪事之后，余兴未尽继续在寺院门前举行的

念佛风流舞踊活动。在笛与太鼓的伴奏声中，寺院僧侣们随着近郊的居民兴致勃勃地加入狂歌乱舞行列之中。

1505年7月18日，在京都洛中地区爆发式地流行着盂兰盆的念佛风流舞蹈。京都市中民众，同样是在每年7月15日盂兰盆会的年中行事中，风流舞蹈的兴致未尽，人们连续在后几日间狂热兴奋地举行舞蹈盛会。

以上列举的关于在日本境内举行各种风流舞踊活动的历史事例，便是在阿国“风流”歌舞在登台演出之前，在民间举行民俗祭祀歌舞的事实。歌舞伎是在日本的历史进程中，先在民间结构了“风流”歌舞的形式，后以“风流”歌舞的姿态，最终形成了歌舞伎风流演剧的历史发展之路。

出云阿国女扮男装演出的歌舞伎，是于1603年4月，首次在京都北野神社举行的念佛歌舞。为纪念丰臣秀吉的七周年祭日，是于1604年8月15日，在京都丰国神社举行临时祭歌舞盛会。阿国的念佛歌舞，展现的是异国情调的男女倒错之美的肉感风流。丰臣秀吉临时祭歌舞盛会，一方面展示了京城市民对德川政权的抵抗意味，一方面表现了市町庶民对人性解放充满强烈追求的愿望。阿国的念佛歌舞与丰臣秀吉临时祭歌舞盛会，相隔了仅仅一年时间，两种表现形式、两种表现内容的人性风流歌舞，足以充分说明了民心所向的社会发展趋势。这是德川幕府统治时期，普通民众的潜在意识与社会时代感的真实反映。

纪念丰臣秀吉的七周年临时祭歌舞盛会，这是从日本的中世纪过渡到近世纪的最后、最大、最尽兴的风流歌舞盛会。据日本历史文献的《丰国祭礼图屏风》绘可以看出，当时风流歌舞的绚丽豪华场面，到处是充满了人性解放时代感的民众，高唱着“返回者”“尽情依恋着亲切温柔令人怀念的神社、去了回来，来了又去……”的道行跳舞歌词。同时歌唱了《茶屋的七个的恋慕》、

《先生回来的歌》、《名古屋与先生离别》等，一些与丰国神社临时祭相近的风流歌词。

由此可见，风流的祭祀歌舞，是以“迎神的歌舞”、“神的娱乐歌舞”、“送神的歌舞”的神乐形式为基础，又增加了与宗教意思相脱离的，利用舞女成群媚态百出的异变形式，创造的新奇现实之感的歌舞。

歌舞伎的最初原始的演剧形态，是由浓装艳服的日本妇女跳动的卑俗淫荡、姿态多变的演唱歌舞组成。根据日本歌舞伎最早的文字记载，庆长8年（公元1603年）4月，一位名叫“阿国”的女艺人，就是在四条河原模仿“能乐”的假舞台上，演出了“念佛”歌舞。（河竹登志夫《歌舞伎一美与历史》）

阿国歌舞伎是以女艺人“阿国”的名字而称名。在日本封建专制的江户时代，能在模仿“能乐”样式的舞台上，由女艺人登台表演“念佛”歌舞，这是在日本佛教禁忌女性公开抛头露面的千年历史上，一件开天辟地的大事。出云阿国表演的歌舞，便是日本歌舞伎诞生史上的胚胎。《日本全史》关于1603年的历史记事中，在《男装的出云阿国，用歌舞伎舞踊在京引起轰动》这篇文章中，记录了关于阿国这个人物，早期从事歌舞伎演剧的历史情况：

> 称为出云大社的巫女阿国（32?），在北野神社和四条河原，表演了念佛舞。阿国歌舞伎的最初演剧形式，是女扮男装，在舞台上所唱的是“念佛曲”（神歌与民间小呗相结合）演出的是，用简单舞蹈、简单台词所编演的短剧……
>
> 出云大社的锻冶职中村三右卫门的女儿，阿国本人又是出云大社的巫女，都没有最后确定。至于阿国歌舞伎的创始人，也有名古屋三（阿国的丈夫）或者狂言师三十郎两种说

法，都没有进行最后确定。

出云阿国于第二年（1604年）秋天，在东海道舞桑名；1607年在江户城内，进行了募捐形式的演出……

同时，在《男装的出云阿国，用歌舞伎舞踊在京引起轰动》这篇文章上面，有一幅“阿国歌舞伎草纸”图画和二行文字说明：

在京都的北野神社表演念佛舞的出云阿国。任何舞台装置都没有，是用鼓、太鼓、笛的音合奏伴舞。阿国表演的异风演技，吸引诱惑了京中的许多人。

位于日本岛根县的出云神社，为了修缮大社殿堂，便由善歌、善舞、善表、善演的出云阿国，组织成为一个歌舞剧社进行募捐形式的演出。这种表演“念佛踊”的募捐演出形式，在日本佛教禁忌的历史上，成为女性登台露面的表演献艺的良机。同时，又成为女性从禁欲观中得以解放的转机。

阿国歌舞伎的表演，在总体形式接近能乐的舞台形式。但是，在简陋的舞台上，没有三味弦的音乐伴奏，演员又不戴着面具表演，这一点又区别于能乐的演出形式。阿国女扮男装、身穿寺院僧服、胸前佩带十字架、腰间偏挂鼓钲饰物，手舞足蹈鼓钲鸣奏，充满激情地表演了异国情调的新奇歌舞。在刚刚平息了战争乱世，而相继建立不久的江户时代，在多少年来寂静素雅的能乐假舞台上，奇迹般地出现了女性登台表演的肉感风流“念佛”歌舞，这便立即引起了社会上的轩然大波。阿国的风流歌舞，震惊了当时幕府统治的封建社会；触动了庶民阶层长期被压抑的心境；唤起了江户庶民寻求新时代人性解放的内在情感。富于吸引力、富于诱惑感的风流歌舞，常常是在阿国歌舞伎演出的终结时刻，台下

的观众们便情不自禁地登上了演剧的舞台，同男女艺人们一起狂欢共舞……

根据《日本全史》的史实性记载：阿国歌舞伎问世的第二年（1604 年），从 8 月 12 日到 8 月 18 日，在京都丰国神社，为纪念丰臣秀吉临时举行了第 7 回祭祀仪式的歌舞盛会。参加的祭奠歌舞盛会的人们，是在民间自发的组织形式下，结成每一百人为一组的歌舞队伍。人们身着红色的服饰、头上戴着花样的斗笠、手里拿着各种大小不一的太鼓，焕发出一种前所未有的时代解放感。参加祭奠的人们双手拍掌与音乐合奏，在热情洋溢的狂欢气氛中兴致勃勃地跳起了风流的旋风舞。这次祭奠活动，是日本中世至近世最大也是最后一次“风流”歌舞盛会。这次“风流”的祭奠歌舞盛会，确定了阿国歌舞伎在当时的社会演出地位。随着阿国歌舞伎成为神社寺院祭奠礼仪的歌舞习俗，阿国歌舞伎的影响，便渐渐地由京都的神社寺院而扩大漫延到了以经济实力为中心的日本京城。

16 世纪中叶的日本女性，从禁制女性的宗教观、战国隶属观中，刚刚获得了公开出入日本社会的权利。她们春风得意欣喜若狂，追求女性的解放，极力寻求实现生活享乐目标的生存途径。在这种社会历史条件下，以女性为中心，以表演男女恋歌恋舞为内容的歌舞团体，尤如雨后春笋似的纷纷组成。阿国歌舞伎作为一种新兴的社会职业，又似一股旋风，席卷着整个德川幕府统治的日本。

随着盛演歌舞伎队伍的迅速发展，阿国歌舞伎由在神社寺院演出的礼仪性歌舞，经过后来的洗澡池女服务员、饮茶室女招待、江户游廊妓女等，各类不同阶层不同职业女性的表演异变，便形成一种矫柔轻狂、挑逗男人性情的恋歌艳舞。在演出歌舞伎的舞台上，又出现了以女扮男装的男性情姿，去挑逗茶屋同性女郎的

变态表演形式。各种女性情感的变态表演，各种女性肉感的尽兴表现，在寻求肉体现世享乐的新生市民中间，引起了的强烈社会反响。

在阿国歌舞伎兴演的同时，相继又诞生了各种女歌舞伎、游女（妓女）歌舞伎。女性演出歌舞伎队伍的扩大、女人兴演风流歌舞形式的更新，各种各样情态心态形态的演剧舞台。由女性盛演的色情性感肉欲的各种女歌舞伎场面，至今在日本残存的“妇女游乐图屏风”、“清水寺游乐图屏风”上面，都能清晰看出风流歌舞伎的全貌。

阿国歌舞伎诞生后的第五年，1608 年 2 月 20 日，位于京都的女猿乐、女曲舞的一座，在四条河原举行了大型的女歌舞伎公演。这次女歌舞伎的公演，不仅吸收了京都六条三筋町的游女参加，同时在即兴表演的舞台上，第一次增加了三味弦的音乐伴奏。女歌舞伎演出的特点，一方面允许游廊的妓女走出妓楼表演风流歌舞，一方面又允许游廊的妓女把客人引入游廊的妓院。

以表演女歌舞伎而成名的游女太夫，像：佐渡岛正吉、村山左近、冈本织部、出来岛长门、几岛丹后等人，就是在游女歌舞伎演出的兴盛时期，在日本各地举行了各种募捐形式的大型女歌舞伎。在充满肉感性色的女性演出的歌舞伎舞台上，她们有时穿着虎皮、狐皮的毛皮外衣进行表演，有时是由 50 人或者 60 人的妓女一齐登场表演，同时变换着多样歌舞表演的方式。她们女扮男装，一边弹奏着三味弦，一边跳着艳姿性舞，肆无忌惮地勾引着男性的狂热……

正当游女歌舞伎演出盛况，遍布了江户京城和上方京都的情势之下，1629 年 10 月 23 日，德川幕府的统治者，确认了女歌舞伎有伤社会风化的弊端，颁布了严禁女性登场表演歌舞伎的通令。从此，结束了阿国歌舞伎在 26 年间，女性风流的演剧历史。从阿

国歌舞伎禁演，一直到日本明治维新的1891年，新派剧“男女同台”演剧形式的出现，在将近300年的歌舞伎戏剧发展历史上，始终保持着由男性演员登台演出歌舞伎的清规戒律。

继阿国歌舞伎禁演之后，早在女歌舞伎兴演期间就已经存在的若众歌舞伎，便立即占领了歌舞伎的演剧舞台。若众歌舞伎歌舞伎，又称美少年歌舞伎，这便是歌舞伎诞生的雏形。

江户歌舞伎开祖——中村勘三郎，是于1625年2月25日，在江户中桥南地（现东京中央区的日本桥），兴建了猿若座。中村勘三郎生于山城，曾经在京都演出大藏流的狂言，演出过歌舞伎。猿若座的成立，揭开了江户歌舞伎兴建剧场、兴演歌舞伎的第一页。而初代中村勘三郎、村山又三郎，又都是表演美少年歌舞伎的著名演员。

若众歌舞伎的表演风格，与阿国歌舞伎的歌舞形式大同小异，仅仅存在着性别上的差异。若众歌舞伎是由清一色的男性美少年组成，在舞台上有时男扮女装，变男性体魄为女性娇媚体姿，以演出男女情爱的中心歌舞来取悦观众。如果说阿国歌舞伎是以卖弄女性的色情来挑逗男性的话，那么美少年歌舞伎则以挑逗女性为情趣、以竞争僧侣和武士为目的，以众道（同性恋）行为作为演剧的中心。若众歌舞伎在卖弄男性色相的过程中，前发直立，以美少年的妖美之气，成为当时特定的历史时期猎奇众道的争夺对象。美少年们身上穿着华美的服装，充满奇性魅力的舞姿，便成为武士、僧人行施众道的温床。在若众歌舞伎时期所增设的色子宿、飞子宿，就是美少年歌舞伎演员在台上演出过后，在台下出卖男性肉体色相的场所。

若众歌舞伎的存在，则进一步滋增助长了当时社会上已经形成的“众道”风气。美少年的诱惑，更加诱迷了已经富裕了的新兴市町庶民们，对众道欲于尝试的好奇心。为此，德川幕府统治

阶层便视若众歌舞伎，同样是有伤社会道德风化的歌舞伎。幕府便先于 1652 年的 1 月 20 日，在江户市中对出卖男性的“歌舞伎者”进行了一次大范围的逮捕。同时，又对美少年歌舞伎演员，下达了禁止梳理额前美发的命令。然而，德川幕府下达的多次通令，始终都未能杜绝若众歌舞伎演员的众道行为。

1652 年（日本承应元年）6 月 27 日，德川幕府的统治者，终于对有伤社会的道德风尚、卖弄风情的若众歌舞伎颁布了禁演令。由于阿国歌舞伎、若众歌舞伎的演剧风流，先后两次都受到了幕府的禁压；由于歌舞伎是属于江户时代新兴市民所欣赏喜爱的演剧舞台，因此，在歌舞伎被禁演的日子里，使江户市町庶民的生活感到了冷寂。所以，社会上有关人士便再三向幕府提出了继续公演歌舞伎的请求。于是，幕府针对继续公演歌舞伎便提出了两条演出的原则。一是歌舞会的演出者，必须剃去前发。二是不能演出若众歌舞伎的演出内容和形式，要多演“模仿狂言”的戏剧。

1653 年 3 月，便又重新开始了由剃落前额头发的成年男子，演出“野郎歌舞伎”的历史。野郎歌舞伎的公演，是在得到了幕府同意的基础上，再次进行演出的。男性歌舞伎演员，在歌舞伎的演剧舞台上，都用紫色绸布，包紧遮严剃落前发额头的奇姿异相，这便是野郎歌舞伎的特殊标志。野郎歌舞伎的登台，便意味着歌舞伎这个江户时代戏剧宠儿的诞生。

野郎歌舞伎时期，歌舞伎演员在生活艺术实践方面，极力避开了若众歌舞伎那种外在的风流演剧形式。来往于名家贵族的高阁府第；经常出进于各种茶室、各样饭店；为举行各种规模的大小宴会尽情助兴；陪同客人到外地旅游等等，满足侍奉各种客人的各方面要求，这便是野郎歌舞伎的风流生活内容。总而言之，野郎歌舞伎演员的风流生活方式，只是变得比若众歌舞伎演员更为隐蔽，更为多样而已。

但是令人可喜的是，野郎歌舞伎在德川幕府的严密监督之下，在歌舞伎艺术创造方面，极力避开伤风败俗的嫌疑，尽力移开有伤社会风化的弊点，已经是开始渐渐地步入创造民族戏剧的正轨。野郎歌舞伎，在演剧形式上由以歌舞为主的表演，增加了类似“狂言”的念白和剧情；在演剧内容上，开始把描写江户庶民的社会生活作为简单的戏剧情节；根据演剧的剧情需要，在表演技巧上开始出现了饰演男女不同人物角色的区别；在歌舞伎的舞台构造方面，在舞台布景增设了引幕的同时，为扩大演剧的舞台空间，为便于同戏剧观众产生交感，又创造了歌舞伎剧场的花道原型。一条木板搭制的通路，从歌舞伎的演剧舞台直接伸展到观众席间。

值得注意的是，1664 年（日本宽文 4 年），在江户市村座开始上演了四幕“续狂言”，即多幕剧形式。在此之前，歌舞伎演出的狂言，都是一幕一个独立剧情、独立内容，单纯形式的独本狂言。“续狂言”的创作，标志着歌舞伎成长期的完成。中村勘三郎、多门庄左卫门、玉川千之丞、右近源左卫门等著名的演员，则是野郎歌舞伎成长时期的杰出代表。

剖析阿国歌舞伎、若众歌舞伎、野郎歌舞伎，这三大歌舞伎的风流演剧历史，日本歌舞伎是江户时代新兴市民阶级所钟爱的戏剧舞台。江户时代的社会经济，已经由土地农产品为主的农业社会经济，转为由城市手工业为主的商品贸易经济。江户时代掌握操纵社会经济杠杆的权力，已经从武士阶级手里，开始转到了市民阶级手中。因此，已经掌有经济权力的市町庶民，同样掌管着创造新兴市民文化的大权。江户时代的市町庶民，由穷变富，由富开始寻求改变生活的多种方式。追求个性开放、寻求各种富有刺激性的新鲜事物，这又是社会发展的必然。因此，歌舞伎从它诞生时就具有的那种新奇多变，富有性解放的戏剧特征，立即成为庶民阶层全身心喜爱的对象。

阿国歌舞伎、若众歌舞伎，包括野郎歌舞伎在内，则是投入全部创造的精力，去极力创造博得新兴市民阶层深深喜爱的演剧舞台。歌舞伎从它诞生在四条河原上募捐那一日起，就与新兴的市民阶层建立了血肉的内在联系。歌舞伎的生长，是在市民阶层的财力、物力、精力的养育之下，从雏形发展到成形。当歌舞伎的发育期间，受到幕府的几次禁压的过程中，又是已经具有动摇社会经济能力的新生市民阶级，以多种形式，保护属于庶民自己的歌舞伎。正是日本歌舞伎的风流戏剧形式，与新生市民阶层，建立了属于欣赏与被欣赏的、舞台与观众的、相互不可分割的鱼水之情，所以，歌舞伎在新生市民阶层强有力的爱育之下，会变得越来越丰满，越来越趋向于成熟。

独特的风流时代，是产生风流歌舞伎艺术形式的基础，是产生欣赏风流艺术观众的基础。独特风流的历史时代，孕育出独特“风流”的戏剧历史。独特“风流”的戏剧历史，又必将形成“风流”戏剧的独特本质与样式，这是戏剧发展的必然。

二、元禄歌舞伎的黄金硕果

歌舞伎自有史以来，历经阿国歌舞伎的胚胎期，若众歌舞伎的雏形期、野郎歌舞伎的诞生期，这100多年的风流历史，进入日本元禄年间，便被改称为“元禄歌舞伎”。元禄歌舞伎，由元禄年间（1688年—1704年）至享保年间（1716年—1736年）中期，这段时期的戏剧发展，确立了日本民族戏剧样式的重要发展时期。

以元禄时期为中心的日本社会，是商业资本的蓬勃兴起、新生市民阶层的势力增强、新兴市民文化确立的时期。以元禄时代的文学作家井原西鹤、俳偕诗人松尾芭蕉、戏剧作家近松门左卫

门所著称的文化三花之能盛开，就是新兴市人阶级势力，能构想创建新兴市民文化的象征。

此一期间的元禄歌舞伎，则是歌舞伎的演剧内容和演剧样式，结出黄金硕果的丰收季节。元禄歌舞伎在戏剧艺术发展上结出的累累果实，具体体现是，在戏剧文学内容的创作方面：最先确立了以近松门左卫门为代表的“文理和人情”的爱情悲剧。在歌舞伎演技方面：一是，确立了上方（大阪、京都）坂田藤十郎写实的“和事”演技。二是，确立了江户（东京）初代市川团十郎、二代市川团十郎写意的“荒事”演技。三是，确立了禁止女性登台演出歌舞伎以来，男性演员饰演女性人物形象的“女方”演技。

近松门左卫门，本名杉森信盛，通称平马。1653 年作为越前吉江番士的次子，出身于武士家庭。曾在后水天皇的第一条惠观做过朝廷的侍奉工作。由于当时在朝廷朝臣们中间，流行着人形净琉璃的缘故，传说近松左卫门便开始写净琉璃的剧本。1752 年 11 月，近松门左卫门留下了《世间的伪造品》的遗世之文，在大阪城结束了 72 年的人生历程。在他的创作生涯中，先后为名优坂田藤十郎写过歌舞伎剧本，为竹本义太夫写过净琉璃的新作品，共创作了净琉璃剧目一百多部、歌舞伎剧目三十多部。近松门左卫门被人们称为人形净琉璃的大师、歌舞伎的名家、作家之神。他与描写江户时代浮世文学的作家井原西鹤、创作谐诗俳句风俗诗的松尾芭蕉，都是代表元禄时代的文化人物。《冥途的飞脚》、《夕雾阿波鸣渡》、《曾根崎心中》、《心中天网岛》、《国性爷合战》、《倾成返魂香》、《平家女护岛》、《妪山姥》、《寿的门松》、《博多小女郎浪枕》、《倾城佛之原》、《女杀油地狱》等作品，都是近松门左卫门的代表作。

在近松门左卫门创作的戏剧作品中间，有时代剧（历史剧）、世话剧（社会剧）、情死剧（恋爱剧）。在戏剧创作中，将人物性

格的矛盾冲突、多元复杂的人际关系、恋男恋女的情爱全部放到“人情与义理”的感情纠葛之中，这是近松门左卫门戏剧作品的艺术特色。描写男女“心中”的情死剧，又是近松门左卫门“人情与义理”戏剧艺术特色的最精美体现。

在17世纪末的元禄期间，当彼此相爱的男女，由于种种人际关系的制约，而无法实现生活在一起时，便开始流行了一种“心中”的情死方式。“心中”的情死，虽然是对来自社会上各种压抑恋情关系进行的无力反抗；但是，“心中”从另一个角度，却强有力地反映出爱恋男女心灵深处的生命力度。“心中”男女的情死方式，又是任何社会力量都无力约束、无法制止的性爱痴情。这是感情真挚的相爱男女，用舍弃在生的青春年华，以求来世同生死共命运的理想……

近松门左卫门的艺术创作，就是深刻地揭示出“心中”男女的风流人性。《曾根崎心中》、《心中天网岛》、《心中宵庚申》的作品内容，就是根据日本元禄时期流行的“心中”，根据男女情死的社会事实进行创作的。例如：近松门左卫门在1704年，为竹本座创作公演的世话净琉璃《曾根崎心中》，戏剧情节就是以一对相恋的青年男女，因相爱至深又无法在一起生活，而双双选择了“心中”情死的内容。“此世依恋、此夜也依恋、身体却在寻找通向死亡的艰难之道”的戏剧唱词，则是“心中”的男女在情死之前，悲喜交加爱难欲生的真实心境。

根据《日本全史》的历史史实记载：1720年近松门左卫门创作的净琉璃《心中天网岛》，就是以大阪天满纸屋的治兵卫，曾根崎新地纪伊国屋的游女小春，以网岛大长寺的“心中”事件，作为戏剧作品的创作内容。治兵卫与游女小春虽然已经热恋了3年，治兵卫不仅存在着同妻子、小春之间的义理义情，而且存在与亲朋好友之间的多种复杂社会关系，所以始终不能如愿以偿地生活

在一起。“义理与人情”的感情矛盾，多种社会人物关系交织重迭的纠葛，相恋男女只好选择了“心中”的悲剧结局。《心中天网岛》剧中的“心中道行”场面，真实再现了治兵卫与游女小春情死的悲惨过程。舞台上的治兵卫与游女小春相恋相依，一边艰难地行走着，一边精意地寻找情死之路，终于选择了“网岛”这一“心中”的境地。治兵卫先是刺死小春，后再将自己脖子紧紧地捆系在水门之上，双双离开了人世。

近松门左卫门以《曾根崎心中》，作为创作“义理与人情”剧的开端，自此之后，近松创作的“义理与人情”戏剧作品，都是以江户时代庶民市町生活微妙的人情世故为原形，都是以社会市俗风情为基础，在生活原形基础上进行的再度创作。近松创作的戏剧作品，正是真实地再现了特定历史时期的社会风情，活生生地反映了男女之间的风流韵事，必然能够深深地打动戏剧观众的心灵，而大获成功。

正是“心中”剧情所具备的极大艺术感染力，元禄歌舞伎在文学创作内容上，便最先确立了以近松门左卫门为代表的“义理和人情”爱情悲剧。换句话讲，元禄歌舞伎的戏剧文学内容，是在社会市俗风情的根因基础上进行确定的。元禄时期的歌舞伎戏剧创作内容、戏剧文学剧本的规范化确定，都是日本歌舞伎具备艺术完备性的一个重要标志。

元禄歌舞伎时期，演剧艺技的确立，是由歌舞伎名俳优在舞台上创艺增技；是因歌舞伎作者屡屡创作出趣意精品之作而形成的。

元禄歌舞伎确立的荒事演技，是荒唐无稽的勇士的演技。初代市川团十郎是根据江户市中的浪人形象（失去主人的武士），在大道上阔步行走的姿态，创造了荒事的初型。荒事的隈取化妆，则是二代目团十郎子承父业的基础上进一步完成的。

1673年，初代市川团十郎所扮演《四天王稚立》中的“坂田金时”，这是在日本歌舞伎舞台上，第一次出现的荒事演技。在此值得注意的是，初代市川团十郎扮演“坂田金时”而成名的荒事演技，并不是凭空想像出来的，而是受到了和泉太夫在江户演出“金平净琉璃”的影响。

根据《日本全史》的历史文字记载：“金平净琉璃，是描写平安时代中期，武将源赖光的家来坂田金时之子，‘金平’的超人武侠技艺。坂田金平是以高度的正义感、勇猛果敢的高超武艺，讨伐了叛逆贼徒……金平净琉璃，早在1661年就由和泉太夫与其子长太夫，相继在江户和上方两地开始上演的。和泉太夫扮演的主人公——坂田金平，手持60cm的长棍登上舞台，用痛快流利的语言、战国时代豪爽的侠风，退败了逆贼和叛徒。和泉太夫是最早成功地创造了英勇果敢、正义豪爽的荒事人物性格的人。由于此剧上演的流行，一直延续到18世纪，所以对歌舞伎的荒事与时代净琉璃的构想，都产生了很大影响。”

相比之下，市川团十郎在歌舞伎舞台上扮演的坂田金时，是手持着巨大的板斧登台，是以爽快的演技、正气凛然的人物动作，创造了一个猎人拼战的侠义演技性格。由此不难分析出，市川团十郎扮演的坂田金时，是受到了“金平净琉璃”的启发之后，在歌舞伎舞台上再度创造的一个新型的“荒事”人物造形。

1696年，初代团十郎作为歌舞伎“荒事”的第一人，出于对成田山新胜寺——成田不动尊的崇敬，便取其山号为名，成立了日本歌舞伎的最早“家艺”——“成田屋”。元祖团十郎，于1660年在江户和泉町出生，14岁初登舞台便一名惊人地创立了歌舞伎荒事演技，36岁建立成田屋，45岁逝世。元祖初代团十郎的演剧生涯，将江户地域流行的武士荒勇的历史传说、庶民阶层对荒神的信仰，有机地结合地一起，用“三升屋兵卫”的笔名，自编自

导自演，包括与俳优合作的狂言作品在内，共创作了大约五百多部作品。《不破》、《不动》、《鸣神》、《暂》、《象引》、《劝进帐》、《成田山不分身》、《参会名护屋》、《兵根元曾我》、《源平雷传记》等歌舞伎剧目，就是初代团十郎创作并演出的作品。

二代目市川团十郎自 1704 年 17 岁开始袭名，继承家艺的传统。在 26 岁时，在演出《花馆爱护樱》剧中的助六角色时，采用荒事的精技、和事的天分，出色地扮演了在游女心中“情死”的感情人物，而确立了自己的艺术地位。另外，在歌舞伎荒事的“隈取”化妆方面，由初代团十郎在演员的手与足、颈与脸上，程度不同地涂染的红色与白色，又增加了牡丹花式的面部化妆。

追溯歌舞伎“隈取”化妆方法的创造源头，郡司正胜先生在《删定集》中曾经指出：“隈取”化妆方法的创立，如果最早是由初代团十郎在戏剧实践中大胆创造的。但是查阅元禄歌舞伎的文献，又查不到足以考证初代团十郎创造“隈取”化妆的确切文字，以及足以论证的绘面实据。继续追寻二代目市川团十郎创造“隈取”化妆方法之源，是由于他看到了自家庭院的牡丹花开，而触发了创造化妆灵感。在二代目团十郎“柏莛遗笔集”的个人日记中，写有关于他本人与中国戏曲界人士会面交往的文字。以上便是郡司正胜先生，认为歌舞伎“隈取”化妆的创立，是从中国戏曲“脸谱”的化妆方法得到启发而产生的观点。

在元禄歌舞伎时期由名优坂田藤十郎的“和事”演技与近松门左卫门创作的脚本，所演出的歌舞伎剧目，便成为位于大阪京都地域的“上方歌舞伎”代表。上方歌舞伎，主要是以游女与客人之间感情纠葛作为戏剧的表现内容。在舞台上充分地展示江户时代男女之间的缠绵恋情，充分表现男女风流的生活场景，这是上方歌舞伎的艺术特色。

歌舞伎“和事”的演技，是与荒事在同一时期产生又与荒事

相对立的写实性演技。“和事”演技是由坂田藤十郎，在1678年创演《夕雾名残正月》剧目中，由扮演藤屋伊左卫门这一舞台人物形象时创立的。和事的演技特点，是与荒事夸张的演技相对立的，生活写实化的演技。荒事的特点是以大幅度的舞台动作为主，和事的特点是以生活化的语言对白为主。歌舞伎的演剧艺风，自“荒事”与“和事”创立以来，便成为歌舞伎的二大竞技比艺的演剧流派。

根据《日本全史》记实性文字：1698年，在位于京都的山下半左卫门座的“布袋屋座”，公演了中村七三郎创作的和事歌舞伎剧目《倾城浅间狱》。《倾城浅间狱》的剧中女主人公——倾城，是由芳泽菖蒲扮演的。此剧公演以来，其连续公演的时间竟达到了120天连台兴演的记录。《倾城浅间狱》所以能够获得连日久演不衰的好成绩，成功的关键，是由芳泽菖蒲扮演的游女倾城达到了神、心、身、姿，几者合一的完美的女性人物形象。自《倾城浅间狱》公演取得极大成功效益后，芳泽菖蒲便成为扮演女形技艺的大成者。“三津总艺头”的佳称，即江户（东京）、大阪、京都，这三地总艺头的最高名位，成了芳泽菖蒲佳号。由芳泽菖蒲本人撰记的女形技艺观《菖蒲草》，成为后世男性变身“女形”的教科书。

由俳优芳泽菖蒲创立的女形变身的演技，这是自阿国歌舞伎被禁演以来，在歌舞伎演剧实践中的技艺难点。芳泽菖蒲作为元禄歌舞伎时代的总艺头，即攻克男性饰演“女形”变身的难点，又在长期的戏剧舞台实践中，创造了一系列男性俳优塑造女性人物形象的风范典型。对“女形”变身的演技，从服饰、化妆、形体、造型、台词，都规定了一套完整的表演技法。“女形”变身表演技法的典型化创造，为保持男性俳优登台的演剧传统，为创造歌舞伎独特舞台艺术美铺平了道路；为形成独具特色的民族戏剧艺术

创造了有利条件。

综合上述创造歌舞伎取得的成功业绩，元禄歌舞伎不但是歌舞伎创造戏剧文学、表演技艺、舞台美术的秋收黄金季节；而且元禄歌舞伎时代，也可以称为是日本民族戏剧独特样式确定的中心历史发展时期。元禄歌舞伎时期，又是在长期戏剧舞台的实践创造程中，逐渐使歌舞伎的民族戏剧形式，一步步地走向正规化、规范化、系统化、程式化。

河竹繁俊先生在《歌舞伎史的研究》著作中对元禄歌舞伎的集大成，特别是针对元禄歌舞伎的特征进行了详尽的综合。现在扼要地概述如下：

> 其一、取材范围的扩大与戏曲构想的复杂化。由原来的民俗歌舞、能狂言的变化、倾城事（艺妓美人）、众道事（同性变）的题材，又增加了讨敌、武家骚动（闹事）等以时代相貌的多样化题材。新古题材的相兼并用，使演剧内容的复杂化，从演剧规模、戏剧构想、人物脚色等方面出现了显著变化。
>
> 其二，是京阪与江户的特征。在演剧艺风方面，明确地出现了知情与情绪、传统与民意的地域性差异。京阪是以现代生活作为创作之根，合情理地进行写实性戏剧的创作。江户则是偏重于情绪、传奇、理想化的戏剧创作倾向。京阪艺风是在女歌舞伎基础上的再发展，可以与西鹤的浮世草子文学相类比。江户艺风是在若众歌舞伎、野郎歌舞伎基础上的再发展，可以与金平净琉璃的台风特性相类比。
>
> 其三，游廓情调的描写。在歌舞伎生长时期的初期阶段，描写倾城事的戏剧，没有过多的色情戏剧场面。但是，自京阪名优创立了“和事”的写实演技以来，对各种与游女间的

爱欲情节，对游里情调的爱恋描写，有了进一步发展。在舞台上能较为充分地展示了游女与男客之间彼此相恋的曲折情节和悲喜心态。

其四，怨灵物（神鬼故事）的流行。以游廊恋爱情节作为背景的怨魂幽灵，开始不断地出入在歌舞伎的舞台上。以《倾城浅间狱》的名著作为范本，再生了许多类似于浅间故事的剧目。

其五，荒事艺风的产生。武家事和武道事的一部分史实传说，特别在江户成为振兴市川家的家艺。由市川团十郎创造了活生生的一系列超人的、武勇戏剧人物形象，形成了古典古风的特色。

其六，四幕剧的制定。元禄歌舞伎之前，在歌舞伎舞台上演出三幕、四幕、五幕、六幕的多幕剧没有根据。幕作为演剧的经脉，具有展开戏剧情节的重要作用。京阪歌舞伎采用了序、破、急的三幕剧制。江户歌舞伎是由市川团十郎选择了起、承、转、合的四幕剧制。

其七，剧场音乐的兴隆。剧场音乐的发达开始萌动和觉醒。在江户、京阪两地都重视对音乐的使用。在使用不同风格曲调的基础上，江户歌舞伎与上方歌舞伎，都伴随着音乐的兴隆而产生了各自不同的风格的所作事（舞蹈剧）。

其八，戏曲形式的完备。现存的歌舞伎台本，都不是宝历以前的台本，从版本上来看，能够想像出是元禄歌舞伎时代一应完备的戏曲形式。伴随着浮世草子的流行，开始发行了绘本净琉璃，伴随着绘本净琉璃在元禄期间又出现了歌舞伎故事化台本的绘本狂言。由于绘本狂言则是歌舞伎详细的完备的戏曲体裁，所以在戏曲出版史上特别引起了人们的注意。元禄年间歌舞伎台本的出现，标志着歌舞伎演剧形式的

全面完成。

鉴于元禄歌舞伎时期，戏剧结构的幕次多元化，又相继形成了演员扮演角色的复杂化。对于歌舞伎饰演戏剧角色的复杂化，对各种戏剧角色的进行系统化、明确化的分类，又是在元禄时期确定完成的。元禄歌舞伎确定的俳优扮演的八种角色是：

立役（相当于中国戏曲的武生）
敌役（相当于中国戏曲的净）
道外方又称道化方（相当于中国戏曲的丑）
新仁方又称端役（相当于中国戏曲的末）
若女方（相当于中国戏曲的旦）
若众方（相当于中国戏曲的小生）
花车方（要当于中国戏曲的老旦）
子役（相当于中国戏曲的娃娃生）

元禄歌舞伎对于上述八种戏剧角色的确定，便成为歌舞伎演员表演程式化的起点。

元禄歌舞伎时期，由于江户的荒事、上方（京都、大阪）的和事，这两种戏剧流派的产生，使歌舞伎的演出舞台，构成了一个竞争技艺的比赛擂台。

根据元禄15年的役者评判记的统计数字来看，元禄歌舞伎时期在江户有123名俳优、在京都有92名俳优、在大阪有100名俳优，活跃在元禄歌舞伎的演出舞台上。在为数300多人的演出歌舞伎的竟技舞台上，扮演实恶人物的片冈左卫门、扮演敌役的藤川武左卫门、道外方的金子吉左卫门、女方开山第一人水木辰之助等人，则是歌舞伎八大角色明确分工以来，元禄时期最初创立

基本演技的歌舞伎名优。

与此同时，江户地域的二代目市川团十郎、四代目市川团十郎、初代泽村宗十郎、初代尾上菊五郎，京阪地域的姐川新四郎、中山新九郎、濑川菊之丞、中村富十郎等歌舞伎演员，也都是在元禄歌舞伎时期诞生的名优。

元禄时期的歌舞伎，对歌舞伎的艺术创造进行的一系列程式化确定，为元禄歌舞伎之后的江户下降期歌舞伎、近代歌舞伎、现代歌舞伎的戏剧发展奠定了牢固的基础。创造元禄歌舞伎的黄金时代距今已经相隔近300年的历史了，但是，在元禄歌舞伎时期创造并确立的戏剧文学样式、表演技巧、戏剧艺风，仍旧完美地体现在现代的歌舞伎舞台上。

元禄歌舞伎，是日本歌舞伎戏剧史的主流。元禄时期的歌舞伎创造，是形成民族剧特色的关键。元禄歌舞伎创造并确立的“和事”、“荒事”两类艺术风格，是歌舞伎“风流”发展历史中的两大横向分支。正是由于歌舞伎的传统剧目和表演艺技，完全遵循了日本“艺道”的“一子相传”代代世袭传于后世。因此，自元禄歌舞伎以来的歌舞伎艺术发展的历史，大体上就是沿袭“和事”与“荒事”这两大横向分支向纵深处延伸发展的历史。

三、摄取人形净琉璃的精华

日本享保末年至宽政时期，即1736年至1801年，是歌舞伎历史发展的成熟期。这一时期歌舞伎历史发展特点，是在与姐妹戏剧进行学习交流的基础上，使歌舞伎的演剧形式提高成熟的历史阶段。

正当元禄歌舞伎时代的江户歌舞伎与上方歌舞伎，这两种演

剧艺风，形成对峙竞技的局面之时，18世纪20年代至30年代，以德川幕府为中心展开了享保年间的政治改革运动。在这场政治改革运动中，歌舞伎无疑成为被严格管制与必改的对象。因此，刚刚度过成长期的歌舞伎，趋向于一个停步不前的发展状态。与此相反，歌舞伎走向低谷的年代，则是人形净琉璃步入鼎盛的高峰时期。歌舞伎面临着这种艺术发展停滞不前的戏剧情势，才悄悄地潜入了模仿“人形净琉璃”的舞台艺技之路。

人形净琉璃与歌舞伎，是江户时代具有代表性的两类戏剧。都是由江户时代握有经济实权的新生市民阶级一手培养起来的具有新兴市民文化的二大姐妹戏剧。“它们是从‘能乐’衍变而来，又与典雅洗炼的‘能乐’各有异同。”（河竹登志夫《演剧概论》）所不同的是，人形净琉璃的艺术演变历史，要长于歌舞伎的戏剧发展历史，而歌舞伎的艺术发展，在重要艺术上升时期，又是从人形净琉璃那里获得的灵丹妙药。

河竹登志夫先生撰写的《演剧概论》这部戏剧专著，是经过了二十年多年间从事日本戏剧研究的成果。在这部论著中的《近代市民剧的产生与发展》一节中，明确地阐述了“人形净琉璃”的演剧艺术变迁史。

人形净琉璃最初的艺术形态只是说唱故事，后来加上了人形（木偶）的视觉形象，才形成了“人形净琉璃”（木偶剧），到了现代改称为“文乐”。说唱故事在日本平安时代（公元800—1400）末年已经被视为贱民艺能，特别是由那些云游四方的僧侣、盲僧们的演出而广泛流传。平安时代演出的方式，是用琵琶或拍扇作伴奏，主要是以弹唱寺社的起源、佛教故事、民间传说作为说唱的主要内容。到了中世纪，是将《平家物语》以及平家王朝兴败的战斗故事题材，整理成叙事诗式的艺能形式，这就是俗称的“平家琵琶”，亦被称为“平曲”。

16世纪中叶，由“平曲”变为“净琉璃”的这一新派，很快深深地博得了广大市民的喜爱。于是，以说唱平家王朝灭亡凄凉悲壮故事内容的“平曲”，终于被净琉璃所替代。净琉璃是随着战乱时代的变化、世情民意的娱乐需求，才能得以应运而生。《净琉璃姬物语》新曲，是净琉璃最早的作品。“净琉璃”在民间的俗称，也是根据《净琉璃姬物语》（十二段草子）的故事内容而得名。作品叙述了居住于三河国一位年青貌美、多才多艺的制箭师女儿“净琉璃姬”，与东国一位名叫“牛若丸”的男青年相逢相爱的浪漫故事。

在1558年至1570年的永禄年间，由于大阪府地输入了蛇皮弦，便在日本国内引出一场关系到日本近代乐器与戏剧音乐的变革。比琵琶的乐感更丰富、音节更细腻、携带更轻便的“蛇皮弦”，是从中国经由冲绳岛输入到日本。日本没有大蛇，就用猫皮、狗皮替代。制作日本国产的猫皮三味弦，用于净琉璃说唱时伴奏乐器的，是盲人琵琶师泽角检校与龙野勾当。当净琉璃的说唱故事内容增加了三味弦的伴奏产生之后，人们的欣赏欲求又想看到视觉人物形象。于是，这便成为在江户时代，净琉璃与木偶戏的结合带来契机。

木偶戏在日本曾被称为傀儡戏，是日本民间流行的另外一种民俗艺能形式。在日本平安时代末期，大江匡房在《傀儡子记》中谈到当时“傀儡子”（木偶表演者）的有关情况：

> 傀儡子者，无定居，无当家，穹芦毡帐，逐水草而移涉，颇类北锋之俗。男则皆使弓马，以狩猎为事，或跳双剑弄七丸，或舞木人斗桃梗，能生人之态，殆近鱼龙漫衍之戏，变沙石为金钱，化草木为鸟兽。

在日本的镰仓时代，这些傀儡子和琵琶法师（弹琵琶的盲人）、狮子舞等结合起来，成为“猿乐”（即散乐）的一个组成部分。到了日本室町时代，被称为“操人形”的木偶戏也得到广泛的发展。

河竹登志夫先生在《演剧概论》一书中指出：

> 木偶剧原先是作为“散乐”的一部分传到日本的，它是一种以西路和淡路为基点，四处巡回卖唱的贱民艺能。……“净琉璃”与“人形（木偶）戏”的携手合作，大约是在文禄年间的1592年至1596年。最初使这两者相结合起来的，是京都的目贯屋长三郎（泽角检校的弟子）与淡路的木偶剧演员引田淡路缘，这二个人。也有人说是龙野勾当弟子监物和次郎兵卫这两个人，与西宫的木偶剧演员撮合而成。

综上所述，不论是姓氏名谁，将“净琉璃”与“人形（木偶）剧”这两类民俗艺能有机地结合在一起。总而言之“净琉璃”和人形（木偶）戏，这两种各自独立的民俗艺能，正是经过了市町庶民和商人中的戏剧爱好者的通力合作，才组合成为“人形净琉璃”这种属于市民文化的新兴演剧样式。至此，才使人形净琉璃作为一种新兴的市民戏剧，在江户时代市町庶民的孕育之中，开始了它的艺术发展历史。

1615年至1624年间，人形净琉璃作为新兴市民戏剧先在京都开始兴演。以萨摩净云、杉山丹后椽作为最杰出的代表，首先将兴演于京都地域的人形净琉璃，逐渐向江户地域，进行了开拓性的演出。萨摩净云（1595—1672）的人形净琉璃，是以豪爽的演剧艺风，迎合了江户人的欣赏趣味。萨摩净云的弟子门生——樱进丹波少椽（和泉太夫）首创的“金平曲”，更是在江户地区享

有盛誉。和泉太夫创造的“金平曲”是一出单纯、豪爽的武戏。初代市川十郎就是受到和泉太夫的“金平曲”的启发，而成功创造了歌舞伎的荒事。杉山丹后椽又从“金平曲”中，派生出以柔和曲调见长的“肥田曲”、“江户曲”、“河东曲”。由于日本在1657年发生的火灾，使之位于江户的所有剧场，近似于全部被焚于一旦的局面，只有“金平曲”等净琉璃留在江户之外，人形木偶剧则又返回京都。

虎屋源太夫（萨摩净云的弟子），作为后代“净琉璃”主流派的祖先，在日本戏剧史上占有极其重在的地位。井上播磨椽（1632—1685）太夫、清水理兵卫、（清水理兵卫太夫的弟子），都是出自于虎屋源太夫一门之下的高徒弟子。井上播磨椽的曲调，是在虎屋源太夫的硬派曲调中，增加了愁婉与柔韧的华丽色调。清水理兵卫是井上播磨椽的表弟，被世人称为当代播磨。他们自成一派世代相传。与此同时，嘉太夫（宇治加贺椽，1635—1711）在自学“谣曲”的基础上，创造了柔和细腻、委婉动听的曲调。

清水理太夫（1651—1715）作为清水理兵卫的弟子，综合了清水理兵卫太夫与嘉太夫的二曲之长，再揉进当时流行的“说经曲”与“小调”，创造了名为“嘉太夫”的曲调。1684年清水理太夫改名“竹本义太夫”，在大阪道顿堀，创立了公演人形净琉璃的“竹本座”。竹本座创立的第二年，以创作歌舞伎与净琉璃闻名于世的近松门左卫门，为竹本义太夫创作了五幕人形净琉璃《出世景清》这一人形净琉璃时代名剧作。在竹本义太夫与近松门左卫门密切合作之下，人形净琉璃《出世景清》这部划时代作品的演出成功，便成为牢固确立人形净琉璃这一新兴剧种，在江户时代的重要艺能地位。

《出世景清》是一部描写日本皇家贵族内部矛盾历史故事的五幕剧。剧中男主人公“景清”是桓武平氏家族的后裔，他企图杀

死仇人“源赖朝”（镰仓幕府将军）。与此同时，景清又是一个徘徊于未婚妻小野姬（热田大宫司的女儿）、妻室阿古屋的情爱与情理之间的悲剧性人物。阿古屋在得知景清将要娶小野姬为妻的情况之下，怀着嫉妒的之意故意向兄长十藏密诉景清杀害源赖朝的风声。在源赖朝的军士讨伐之中已经逃脱围攻的景清，当得知未婚妻小野姬、热田大宫司被逮捕后经受拷问的消息，为了不让自己的未婚妻受到牵连，于是自缚自首自愿监禁在土牢之中。怀着无限悔恨之情的阿古屋，携带幼子奔到土牢乞求景清的谅解。得不到景清原谅的阿古屋，便在气怒之下，在土牢窗外，在景清的面前，先是亲手杀死了她为景清生的儿子，后再刺死自己。当阿古屋的兄长闻讯赶到牢房之时，被嘲弄的景清冲破牢门，便在气怒之下将阿古屋的哥哥打死。源赖朝将景清定为死罪，并下令割下景清的人头示众。然而，景清在得到清水观音的替代之下，并没有被杀死。为此，感受到灵验的源赖朝这才大发慈悲释放景清，并赐与景清日向国的庄园。景清怀着一种家仇世恨未报心不安，欲报平生世怨又心愧不宁的矛盾心情，最后只好选择了一条超脱世俗出家为僧的道路，以此而告终。

《出世景清》是一部以反映人性暂新生活内容的新颖戏剧。《出世景清》的作品题材，一改过去日本历史上的民间传说、战争故事、神话故事；其作品人物则一改过去戏剧人物性格中那种单纯、开朗、刚强、果断的人物共性。作品是从历史的角度，侧重于描写人性，描写男女感情等多方面的内心矛盾和多层次的人物性格冲突；深一步揭示出特定历史时代的现实社会生活中，具有个人英雄主义意味，而又优柔寡断、情意缠绵的悲剧人物性格。作品是从人性的角度出发，哲理性地展示出“人情与义理”的现实生活矛盾。《出世景清》既是一部令人耳目一新的近代市民戏剧的典型，又是一部划定人形净琉璃作品分类的分界座标。在《出世

景清》以前上演的净琉璃称为“古净琉璃”；在《出世景清》之后演出的，则统称为“净太夫”或“义太夫净琉璃”。

人形净琉璃这一新兴剧种，正是在近松门左卫门与竹本义太夫的共同努力之下，上演了大量反映人类社会现实生活中，多种形式的“义理与人情”的悲剧作品才得以发展。由于人形净琉璃深深得到江户时代庶民阶层的欣赏，这便确保了人形净琉璃能在戏剧文学、戏剧音乐、戏剧形式上，进而得到充分的发展。与此同时。这也是“义太夫节”作为人形净琉璃别名而存在的社会基因。

1703年，竹本义太夫的弟子竹本采女（1681—1764）退出了竹本座，自称丰竹若太夫之后，也在大阪道顿堀建立了“丰竹座”。“丰竹座”承继师传，以竹本义太夫的曲调为主流。于是，这便迎来人形净琉璃的竞技兴演的黄金时节。

诹访春雄教授在《歌舞伎——日本人的美和心》这部研究歌舞伎著作中说：“18世纪前半叶，在大阪道顿堀的西面有竹本座，东边有义太夫弟子的丰竹座，由于双方的竞技而产生了大量的名作。随后，又对一人摇转移动的人形进行了改革，便成为现在‘文乐’这样的由三人操作的人形。”

针对人形净琉璃演剧兴盛的状况，更具体形象地讲，由一人操作的人形木偶，只能表现头、手、脚的戏剧动作。由三人操作的人形木偶，则能使其手指、眉、目、口、舌、身，都能接近于真人的表演程度。人形净琉璃对于操作人形木偶表现力的提高，即为使戏剧人物增加了活力，又由童话故事发展到社会现实生活的写实内容。

“竹本座”与“丰本座”这两座人形净琉璃的艺术竞技所产生的大量戏剧精品，则为日本歌舞伎储存了取之不尽、用之不完的戏剧文学营养。人形净琉璃在操作木偶人形方面创造的人形动作，

则为歌舞伎演员在戏剧舞台上，塑造生动的戏剧人物形象，为各种各样的戏剧人物创立了典型的艺术造型。

在此特别值得注意的是，人形净琉璃的黄金时节，恰恰正是歌舞伎处于艺术发展停滞不前的低谷时期，而开始向人形净琉璃进行学习交流的戏剧背景。

人形净琉璃与歌舞伎，虽然都是江户时代的新兴市民戏剧，但是相比较而言，两类戏剧不仅是存在着木偶人形与演员表演的不同，而且存在着戏剧本质上的明显差异。“人形净琉璃是人形借助于三味弦进行表演，由义太夫担任介绍净琉璃剧情，来说明人世间的道理。歌舞伎是由演员对社会认识产生的主观行为动作的艺技，来表现人世间的道理。重视剧本的内容，控制木偶动作与表现精神的一致性，这是人形净琉璃的戏剧特点。相反，歌舞伎的特点，则是重视演员的技艺功夫，强调人物的表演动作。人形净琉璃是向观众直面说明人生的道理。歌舞伎是在憎恨邪气、劝善惩恶的基础上，按照观众欣赏要求，适当地增加趣味性的情节。歌舞伎注重社会现实胜于注重理想，它是通过舞台上对人类世界多角度、多侧面的表现，具体展示人类现实生活中的某一人间社会生活方面的真谛，而并非是对世间的一个原理断然地下结论。”（诹访春雄《歌舞伎——日本人的心和美、吸收人形净琉璃》）

翻开歌舞伎与人形净琉璃的交流历史，凡是在歌舞伎舞台上，移植演出的人形净琉璃剧本，都被称为“义太夫狂言”或是“丸本歌舞伎”。“‘丸本歌舞伎’是指人形净琉璃剧目，具有教科书的含义。‘义太夫狂言’是将歌舞伎与人形净琉璃两种演剧性格合为一体的剧目。义太夫狂言是歌舞伎与人形净琉璃交流时期所诞生的新剧种。”（诹访春雄《歌舞伎——日本人的美和心、义大夫狂言的新性格》）

歌舞伎在人形净琉璃艺术发展的旺盛时期，对姐妹戏剧最初

采取的学习方式，是原封不动地照搬演出了人形净琉璃的剧目。例如，近松门左卫门创作的《国性爷合战》，是在人形净琉璃公演17个月之后，成为被歌舞伎移植的剧目。1746年至1748年间，《假名手本忠臣藏》、《管原传授手习鉴》、《一谷嫩军记》，这三个演出剧目，就是在歌舞伎与人形净琉璃进行艺术交流过程中，先在人形净琉璃的舞台上演出不久，便被搬上了歌舞伎戏剧舞台的典型剧目。

歌舞伎上演人形净琉璃剧目，是由歌舞伎演员替代人形木偶，直接移植人形净琉璃的结果，使演员的表演动作直接受到了义太夫净琉璃的支配，使演员的舞台动作与剧本台词形成了相脱离的状态。以演技为主体的歌舞伎演员，变成了人形净琉璃直面人生的代言人。

然而，歌舞伎正是在运用公开模仿人形净琉璃的方法，从人形表现思想的动作入手，一点一滴地学习体会人形净琉璃的演剧精髓。歌舞伎正是通过最原始的模仿过程，将人形净琉璃从古至今，由民间说唱故事、编辑生活素材、构造木偶动作、操作人形技巧等，这一系列创造演剧的精华，都进行了全面的整体性吸收。歌舞伎正是沿着人形动作的这条主筋，循序渐进地吸收了人形净琉璃的文学性、音乐性，最终创造了属于歌舞伎自体的演剧样式。

1751年至1764年以后，随着日本江户时代文化中心的西渐东进，即文化主体由京都转向江户，在戏剧舞台上诞生了写实剧，人形净琉璃的发展便开始急转直下。相反歌舞伎的发展便急剧上升。在写实剧的演剧舞台上，无论多么灵活多姿多变的人形，终究替代不了本体演员的动作机能。因此，已经摄取吸收了姐妹戏剧舞台营养的歌舞伎，终以再度创造了的成熟演剧样式，转败为胜而替代了人形净琉璃的辉煌。歌舞伎移植演出的人形净琉璃剧目，便作为“义太夫狂言”而存在。歌舞伎的发展历史，又再一

次迎来了成熟时期的到来。

并木正三（1730—1773）就是在歌舞伎这一成熟时期，由人形净琉璃的作者，转写歌舞伎剧本的杰出代表。并木正三在歌舞伎舞台上确立了演出义太夫狂言作品的同时，用人形净琉璃的写作方法，创作出《倾城天羽衣》、《三十灯始》、《桑名屋德藏入舟物语》、《日本第一和布刈神事》等歌舞伎剧作。歌舞伎回旋舞台的构造，也是由他创想发明出来的。

1794年，并木正三的弟子并木五瓶（1747—1808），伴随着江户时代文化中心的迁移，便带着京都的传统艺风，从京阪转移到了江户，促进了江户歌舞伎的写实剧——“世话狂言”诞生。《五大刀恋缄》、《天满宫菜种御供》、《金门五山桐》、《倾城黄金虎》、《汉人韩文手管始》、《隅田妓女容性》、《富岗恋山开》等作品，则是并木五瓶创作100多部歌舞伎剧目的代表作。

与此同时，江户歌舞伎的作家樱田治助（1734—1806），则是与并木五瓶竞相比艺的多产狂言作者。江户狂言作者樱田治助，在创立了江户世话狂言的基础上，又创作了大量的歌舞伎舞蹈剧目。《御摄劝时帐》、《伊达兢阵国戏场》、《大商蛭小岛》、《蜘蛛拍子舞》、《吉原雀》、《卖虫》、《返驾》等作品，则是樱田治助的传世之作。

在这一发展时期创作歌舞伎作品的作者，除了并木正三、并木五瓶、樱田治助这三位作家创作的歌舞伎作品之外，津打治兵卫创作了《式例和我曾》、《姿视隅田川》等作品二百多部；金进三笑创作了《江户紫根元曾我》、《百千鸟大矶流通》、《蜘蛛的系》、《安宅》、《淡鸟》、《百夜事》、《女狐》；奈河龟助创作了《伽罗先代秋》、《伊贺越乘挂合羽》、《殿下茶屋聚》、《加贺见山廊写本》；壕越二三治则是最早将一幕舞蹈剧，插入到一日演出狂言作品之中的创意人。

值得注意的是，在吸收了人形净琉璃的戏剧发展时期，参与歌舞伎作品创作的还有下列著名的歌舞伎俳优。“除二代目市川团十助外，还有对确立‘丸本物’起着决定作用的四氏目市川团十助；有完成开拓使命的五代目市川团之助；有以表演写实演艺见长的二代目与三代目泽村宗十郎；有为主角舞蹈和写实演艺开辟了独特境界的一代目中村仲藏；有以舞蹈取胜的四代目松本幸四郎；有扮演反面角色的中村歌右卫门；有创演《娘道成寺》的一代中村富十郎；有以美貌著称的一代、二代、三代濑川菊之丞；有由表演《七变化》舞，而再生成为‘变化舞蹈’形式之源的四代目岩井半四郎等人。”（河竹登志夫《演剧概论、近代市民剧的产笔与发展》）

“歌舞伎的特色，是其旺盛的胃袋。这不是仅限于对‘人形’的模仿，而是巧妙吸收并同化了各种先行艺能之中所共存的演剧之长。这一点，也恰恰是被称之为日本艺能的特点。”（野口达二《歌舞伎的美、与人形的交流》）

歌舞伎正是作为日本传统古典艺能中的典型，它确确实实地吸收了歌舞伎诞生之前先行艺能的一切特长，同化了与歌舞伎同期发展的姐妹戏剧艺术的舞台营养。日本歌舞伎是在“能乐”的舞台上诞生，又承袭了“能乐”舞台的演剧形式。阿国歌舞伎、若众歌舞伎被禁演以来，歌舞伎的戏剧形式最初开始步入创造民族戏剧艺术的正轨，则是模仿“狂言”的剧本创作形式和演员台词的念白方式。歌舞伎在发展民族戏剧的进程中，由低潮转为高潮契接点，则是在最初全面模仿“人形净琉璃”的演剧剧目的基础上，即有的放矢地吸收了人形净琉璃自九世纪以来说唱艺术的精华，又精深地同化了“人形净琉璃”在表演过程中，塑造戏剧人物性格特色的艺术精髓。这就是歌舞伎为什么成为统领江户时代民族戏剧舞台剧种的重要原因之一。

四、市俗风情的浪漫舞台

历经了将近200年发展历史的歌舞伎，在社会时代生活的逆境中，已求得了生存、求得了发展。尤其是歌舞伎将姐妹戏剧的艺术营养，大量地吸进自己的腹体之内，在戏剧艺术形式上已经创造了一个完整的、自体的演剧样式。日本歌舞伎作为一种新兴的市民文化艺术，在江户地社会上已经享有相当高的社会演剧地位。

随着江户时代社会生活的发展，随着江户时代的新兴市民文化中心，从上方（京都）完全移到了江户（东京）的社会时态，江户市町的庶民们，在相当漫长的封建锁国政策的制约之下，已经不满足于安居乐业的生活现状，幻想着寻求一种更新鲜、更怪奇、更富有刺激性的娱乐生活。因此具有完整舞台演剧样式的歌舞伎，为了满足观众欣赏戏剧的各种心理要求，为了创造标新立异的新剧目，又开始走上了一条再创新型演剧式样、再创新奇内容的兴旺道路。

日本宽政末年的1801年至幕府统治末年1867年，位于江户地域得天独厚江户歌舞伎，责无旁贷地对戏剧艺术新形式进行了大胆的尝试。这段江户歌舞伎的戏剧发展历史，被河竹登志夫先生称为“江户歌舞伎的诞生、发展、成熟期”；被郡司正胜先生称为“江户歌舞伎的烂熟颓废”。这一时期的江户歌舞伎，在创造“生世话狂言”和“变化舞蹈”的艺术发展方面，其明显的戏剧发展特征，就是江户市俗风情浪漫戏剧的大丰收。

日本民族从原始时代开始就保持着朴素的自然信仰，认为人死后的魂将向灵的高山复归。后来，从中国传入了道教、儒教、佛

教，便增加了对人死后有灵魂存在的理论根据的信念，最终变成了日本独特存在的灵魂观。在这种思想的影响之下，在歌舞伎舞台上创作了人死之后以灵魂为主题的富有江户市俗风情的浪漫戏剧。

江户市俗风情的浪漫戏剧，最先是在舞台美术设计方面进行了神奇的发明。歌舞伎舞台的大小升降道具、花道道具的升降、布景装置的更替、舞台布景的旋转、双重翻转舞台的二层构造、灵活多变的小道具等，都是构想奇妙的发明创制。灵活多变的歌舞伎舞台装置，为充分表现神奇浪漫的戏剧情境和市俗场景准备了条件。“这些设置自由运用，赋予了‘狂言’豪华壮观变纪莫测的个性。‘狂言’中有许多描写调情、敲诈、勒索、虐待、杀人等黑暗惊险与性爱多变化场面……这是文政年间（1804—1830）社会世态的反映。演员们以哀怨悲伤的曲调，来演唱恶棍春妇希望破灭的孤独感，借以追求瞬间的享乐。”（河竹登志夫《演剧概论》）

1825年，江户歌舞伎公演的《东海道四谷怪谈》（又称四谷怪谈），便拉开了歌舞伎创造“生世话狂言”（庶民市俗风情新剧、稀奇古怪的事件）的序幕。

《东海道四俗怪谈》是一部描写幽灵的代表作品。《东海道四谷怪谈》的作者，是当时71岁高龄的4代目鹤屋南北（1755—1829）。作者是用江户日常生活用语，以贫困的江户市町庶民作为对象，将市民真实的生活作为如实描写的实体。《东海道四谷怪谈》的剧情，来自江户庶民一个真实的非情非义的杀人事件。由于杀人事件的恐怖性，至今在东京还保留着一座祭祀阿岩的庙。就是在二十世纪九十年代末的今天，歌舞伎演员为了能保证此剧的演出顺利，演员们都养成了在演出此剧之前，参拜阿岩庙的习惯。

《东海道四俗怪谈》是5幕11场的戏剧结构。戏剧情节的主要内容是：一位对浪人武士生活感到厌倦的人叫伊右卫门，由于

妻子阿岩妨碍了自己的生活，便在酒中下毒药害死了已经身怀有孕的妻子阿岩。阿岩是一位娴静温顺的漂亮美人。死后的阿岩亡灵因阴魂未散，变成幽灵鬼魂模样返回人间。为了报仇的阿岩，在幽灵重返人间之时，重新再现了生世间的情姿美态，向前夫讨命复仇。

在演出《东海道四俗怪谈》的舞台上，3 代目尾上菊五郎（一人同时扮演阿岩、小平、与茂七）、7 代目市川团十郎、6 代目岩井半四郎、5 代目松本幸四郎，这几位当时非常著名的俳优都扮演了不同的戏剧人物角色。这个非情非义、流血凄惨的歌舞伎剧目，由江户的名优一齐出演上阵，立即达到了轰动当时整个江户市中的演出效果。

时过境迁，在创演《四俗怪谈》173 年后的今天，仍然作为歌舞伎描写市俗风情的精品盛演不衰。在现代演出《四俗怪谈》的歌舞伎舞台上，阿岩是由歌舞伎界最有声望的“女形”俳优“坂东玉三郎”扮演的。仅《东海道四俗怪谈》的“阿岩服毒”一场戏，就能充分体现出市俗风情浪漫戏剧，具有恐怖性、可怕性的特点。

在“阿岩服毒”的舞台上，歌舞伎的伴奏音乐将观众带入一个阴森可怕的、毒害妻子的特定戏剧环境之中。美丽漂亮的阿岩受丈夫伊右卫门的迷惑和哄骗喝饮毒酒。当毒酒下肚之后，阿岩因腹内剧疼已经猜测到自己喝下了毒药。于是，腹内怀胎的阿岩手中依依不舍地摆弄着婴儿衣裳。当毒药的毒性继续在全身发作时，手指开始麻木、面部和头部开始发热的阿岩，便承受住毒药的痛苦从容地化妆梳发。梳理的头发都脱落了下来。从脱落头发的毛孔中，流出鲜血，滴落下来。最后痛苦的阿岩，用圆柱形的刀刺入自己头部而绝命身亡。舞台上燃烧的烈火呈现出的圆球，便是死人的魂，是人魂，是阿岩的幽灵……

“阿岩服毒”一场戏的浪漫舞台，是市俗风情歌舞伎剧目的舞台范本。特别是“梳发”的短小场面，已成为歌舞伎的名场面、成为歌舞伎的传统表演技法。继而“超能力的幽灵、转回人间”已成为歌舞伎固定的“型”。《东海道四谷怪谈》，无论从形式内容、舞台布景、人物形象等方面，都是非常令观众欣赏的。

江户歌舞伎创作的《东海道四谷怪谈》的狂言剧目，这是歌舞伎演剧史上的一个创新。它一反上方歌舞伎传统的世话物创作方法内容，二反人形净琉璃传统演剧的立意方式。《东海道四谷怪谈》以江户歌舞伎的本体姿态，在舞台上创造出独具一格的演剧艺术，这在歌舞伎演剧史上具有不可低估的重大意义。

《东海道四谷怪谈》创作演出获得的成功，它的成功不仅仅在于故事的怪奇，成功的实质性意义在于：它开拓了反映江户庶民日常生活、描写庶民市町风情的创作新风。它是开拓了一个演员，能在一个剧目同时扮演几个男女不同人物的新艺。它是开拓了阴间幽灵与人间活人对话的浪漫戏剧舞台，非真实的生活场景。它开拓了歌舞伎戏剧语言的通俗化。或许在此剧之前，曾有过使用江户庶民生活语言的先例。但是，由狂言的念白，变成庶民生活的日常用语，所取得的大众化效果，则是一个语言创新的成功现实。

正是这种成功意义的存在，在歌舞伎舞台上，有时代物、世话物以外，又确立了非正常生活内容“生世话物”的演剧题材。生世话物的题材内容、演剧语言、人物性格，在某种程度上存在着低俗品味、有寻求刺激性的表现内容。例如，情杀与虐杀、诈骗与陷害、人与幽灵同处一室等，各种不尽人意的非日常生活的情节现象。但是，这些被同样展示舞台上的生活阴暗面，它毕竟是庶民日常市俗生活多层次多侧面的反映。在舞台上再现出天上神仙、地下鬼魂、阴间幽灵，返回到人间的戏剧情境。它毕竟是人

们听到过的传说，或是内心深处曾经思想过的非日常生活的未知现象。

总而言之，江户庶民的市俗风情能够在歌舞伎舞台得到充分的展示，正是反映了某些市町庶民内心愿望和寻求刺激期待感。江户时代的庶民阶层才是歌舞伎的忠实观众。市町庶民能在属于庶民自己的歌舞伎舞台上，看到日常生活中，面貌似曾相识，事件好像相同，具有浓厚风土气息的戏剧情境，内心为会得到一种怪异的精神恐怖性的刺激而满足。

为了满足庶民的多种欣赏戏剧的心理，于是，歌舞伎继世话物的创作高潮之后，又兴起了一个创作“生世话物”和“多变所作事”的戏剧高峰。又一批创作生世话物（庶民市俗风情）的歌舞伎作家，又一批创造演样式美的舞台艺术家孕育而生。在这个时期的歌舞伎作家中，四代目鹤屋南北是确立“生世话物”奇情异怪故事的作家。他的代表作除了《东海四谷怪谈》之外，还创作了《心迷解色线》、《染久松七役》等。三代目濑川如皋（1806—1881）创作了《与话情浮名横栉》、《佐仓义民传》，为舞台增加了新的演出剧目。

随着生世话物的创造，所作事的舞蹈剧创作，也出现变化舞蹈剧目。《京城娘子道成寺》就是典型的变化舞蹈剧。舞蹈故事情节，是根据民间的传说，描写了一名称为清姬的妙龄少女，爱上道成寺内安珍和尚的浪漫故事。清姬的纯洁爱情，因为被寺院的清规戒律无情地扼杀了，所以，一往情深的清姬，最终化为一条蛇精，钻入了寺院的寺钟之内。《京城娘子道成寺》的舞蹈剧特点，是由一名演员在舞台上边舞边蹈，根据不同的情境，变换服饰的方法，扮演多种人物。让观众在一种童话的世界里，去欣赏优美的舞姿和优雅的旋律。

“白浪物”也是这个创作高峰期产生的。所谓的白浪物，就是

描写以恶党贼盗、侠士义男，被逼为盗的故事。二代目河竹新七（又名河竹默阿弥，1816—1893）创作的《白浪五人男》、《弁天小僧》、《三人吉三》就是典型的白浪代表作。特别是《白浪五人男》的演剧表现形式，打破了演员在舞台上传统说唱的方式，将五名演员列为一排边歌边舞的演剧形式。为创造新的歌舞伎演剧样式，既是一种大胆的艺术尝试，又是被打开了一条新的思路。如果说四代目鹤屋南北是生世话物的创立者，那么河竹默阿弥则是生世话物的集大成者。

在这一时期，创作活跃的歌舞伎表演艺术家，如：三代目和四代目歌右卫门、三代目坂东三津五郎、五代目松本幸四郎、七代目和八代目市川团十郎、三代目尾上菊五郎、五代目岩井半四郎、四代目市川小团次等著名俳优。在演出生世话物作品的过程中，为创造新的演剧风格、为创造新的表演技巧、为创造新的演剧样式，便成为这些表演艺术家们集思广益的创造中心内容。

歌舞伎作者创作灵感、歌舞伎俳优的热情，大大地促进了歌舞伎舞台美术设计工作的再度创造。歌舞伎的演剧舞台，正是为了表现剧本所提供浪漫的故事情节。歌舞伎的演剧舞台为了有利于表现幽灵上场、神仙下凡、天地人间的各种戏剧人物，随时随地都能时隐时现的舞台环境要求，歌舞伎在舞台设计方面，在演剧舞台上奇迹般创造出的随时可以升落的大小台穴；花道上随意可以升落的台穴；舞台正中装有可以任意旋转的园台；上下可以翻动的二层舞台构造；大小道具可以任意移动等，这些使演剧舞台新颖多变的精巧机关。这是歌舞伎在舞台美术设计制造方面，精心创新的事实，在此再一次值得重申的是：在一个演剧内容情节多变的戏剧舞台上，惊心动魄、奇形怪异、多姿多彩、让天上与人间融为一体、神奇变幻的戏剧场景，更是令人耳目一新令人刮目相看。歌舞伎的舞台美术设计，这对成长时期的歌舞伎来说，是

一个相当了不起的创举。

世界上任何一种新生事物的出现，都有不完备的一面。作为歌舞伎的“生世话物”，尽管作品情节内容，与日常生活有很大的距离；尽管在劝善惩恶方面远不如义“义太夫狂言”那样态度鲜明，然而“生世物狂言”，它毕竟是歌舞伎众多剧目中的一种新类型。作为“生世话物”故事情节的娱乐性，毕竟丰富了歌舞伎舞台的形式内容。一分为二看待歌舞伎“生世化物”的创造，这是一段利大于弊、功大于过的发展历史。这是歌舞伎发展本体演剧样式的重要历史。

江户时代的化政时期（文化时期 1804—1817，文政时期 1818—1830）的文化，是在市町庶民文化繁荣的历史时期。这是江户城内华美、豪贵的建设发展时期。在发展新生市民文化的大背景下，歌舞伎的演剧发展，在创造了“生世话物”的基础上，一直运用表现生活与再现生活的二重艺术创造方法。以演剧样式美作为创造目标的歌舞伎，持续稳进地延至到江户时代结束的 1868 年。

从化政时期到 1868 年期间，在歌舞伎的发展过程中，经历了天保年间（1830—1842）政治改革运动。以德川幕府第 11 代将军——德川家齐（1783 在位一 1837 逝世）为中心，在日本全国范围内实行的天保政治改革措施，虽然波及影响到了歌舞伎，但是都未能中断歌舞伎从事艺术创造的舞台实践。例如 1841 年至 1843 年之间，幕府对歌舞伎执行了严整风纪的政策。江户的中村座、市村座、森田座，在幕府的强制下，迁移到江户周边的偏僻之地——浅草猿若町。这三个盛演歌舞伎的演剧团体，就是在偏僻之地也始终盛演不衰持续到明治维新时代。1842 年，被幕府驱逐出江户市中十里之外的七代目市川团十郎，就是在江户的十里之外，也仍然继续活跃在大阪的歌舞伎舞台上。歌舞伎民族艺术的这种顽

强生命力，都是在于江户时代的庶民百姓离不开歌舞伎，歌舞伎演员则离不开生死与共的演剧舞台……

> “幕末歌舞伎的特色，是以河竹默阿弥的作品、名优小团次的艺技为代表。默阿弥的作品，没有高深的理想、没有精锐的人生、没有特别的个性，更没有别开生面的新意。然而，作者寄托了当时庶民的生活情感、庶民般的诗情、庶民抒情般的语言，而在丰富的剧作法驱使之下，表现得恰到好处……
>
> 这个时期的戏曲倾向，基本上是江户戏曲的奇警特色。舞台上突然更换大道具的趣向，结果并不十分理想，在颓废中追求真实的想法显而易见。《缩屋新助》、《佐野次郎左卫门》、《佐仓宗吾》等剧目，便是追求到了乡村农民的真实。《佐仓宗吾》的歌舞伎剧本，是把新奇罕见的农民都结构在一起所编的故事，如果不进行禁止，迟缓的幕政就有机可乘了。世话物的戏剧展开，也进行了大幅度更改，色调韵味是与当时的社会人情相通的故事。在题材方面，是从都市舞台而移向地方，是以封建社会即将崩溃的凄苦视野，是以开拓令人心旷神逸的宽广气氛，作为题材趣向。”

以上，则是郡司正胜先生在《郡司正胜刊定集、江户歌舞伎的烂熟颓废》的著作中，对江户歌舞伎的戏剧创作与戏剧特色，进行的高度概括。

1867年江户时代的最后一任德川幕府将军——德川庆喜辞去官职，将大政奉还给朝廷。从此由德川幕府统治了265年江户时代的封建历史宣告结束了。

自1603年风流起始的阿国歌舞伎，到1868年歌舞伎“生世

话物”的完型创造为止，歌舞伎是与江户时代的社会发展同步相行。伴随着整个江户时代的历史进程，歌舞伎走了一条风流奇特的民俗艺术之道。

歌舞伎的发展历史的是在德川幕府统治者的几番禁演、几度指令的反复交替中，历经庶民阶层的几番改造、几度创新的多次更迭艺变，艺道中形成了独特的古典戏剧艺术形式的舞台。歌舞伎，诞生于日本江户时代新文化兴起的特定历史时期。江户时代的社会土壤，是滋生歌舞伎的沃土良田。江户时代庶民的社会心态和闲情逸致，是哺育歌舞伎成长的甘泉。歌舞伎的发展，这是市民文化兴起的一个标志。歌舞伎是以独特的艺术完美性，夺得了江户时代新兴市民文化的魁首。

纵观歌舞伎在江户时代的艺术脉络，江户时代是从中世纪末期的混乱状态中崛起的时代。江户时代是经过武士阶级的群雄割据，即坚决果断的信长、智谋丰富的丰臣秀吉、深谋远虑的德川家康三者协力，完整构建的最后一个日本封建时代。从土地经济为货币经济的转移，真正的社会经济权力，牢牢地掌握在了新兴的市町庶民手里。同时，具有经济实力的新兴市民成为新兴市民文化的承担者。随着江户时代这种社会经济的权力变迁，将转变成了市町庶民个人意识觉醒的契机。鉴于新兴市民阶层的在社会上的政治实力和经济实力的不断壮大，顺其自然地滋生了市町庶民追求生活享乐、追求文化娱乐的各种欲望。展示江户时代市俗风情的浪漫戏剧舞台，是掌握社会经济实权的庶民阶层一手培育起来的杰作。

五、明治时代的戏剧改革

1868年的日本明治维新，结束了1600年起始的江户时代封建历史，迎来了明治新时代。明治天皇即位以来实现的王政复古政策，取缔了德川幕府的封建统治。以明治天皇为首的新政府，改变了幕府封建的锁国政策，打开了通往世界之门。

明治新政府，不再受自古以来封建主义的束缚，彻底废除了封建时代僵硬的等级社会制度，采取了文化启蒙的政治措施，积极全面地输入了西方欧美国家的政治、军事、经济、法律、文化。1889年，日本由一个封建专治的国家，实行了明治新宪法，创立成为一个君主立宪制的国家。日本这个资本主义国家的建立，便从此开始起步。日本国内的各种民间艺能，便以明治时代的历史变革作为新旧时代文化艺术的分水岭。

锁国政策的解冻、政治体制的变革、西洋文化传入、欧美文化思潮的影响，使明治时代的社会生活方式，发生了前所未有的激变。明治时代是日本社会发生根本变革的重要时代。日本自古以来，一子相传、代代承继的传统文化，伴随着历史变革都产生了鲜明的时代分化和性质突变。日本的舞乐、能乐、狂言、人形净琉璃，被转为古典艺术的范畴。唯独歌舞伎，作为具有与时代同步可能性的戏剧，被划为改革的艺术门类。于是，歌舞伎在明治时代（1868年—1912年）的戏剧改革，便成其为舞台艺术发展的特点。

以明治时代为分界，歌舞伎又被区分为“古典歌舞伎”与“新歌舞伎”两大类。

古典歌舞伎的概念，是指所有在江户时代时兴创作、移植、演

出的戏曲剧目和舞蹈剧目。新歌舞伎的概念，是指明治维新以来进行创作演出的戏曲和舞蹈的歌舞伎剧目。

古典歌舞伎的特点：其演出剧目，是在江户时代进行创作，并由剧座内部统掌编、导、演实权的主演俳优写出的简单脚本。从俳优中间产生的剧作者，被称为狂言作者。狂言作者的创作，是经与剧团俳优们商谈之后写出来的脚本。狂言作者承担剧本演出的舞台监督。

新歌舞伎的特点：其演出剧目，是在明治时代以来，由歌舞伎座团外部的文学家（包括歌舞伎的主要俳优、导演）创作的作品。新歌舞伎的创作，是在继续运用古典歌舞伎的“女形”演技、三味弦伴奏的基础上，大胆运用真实的演技而创作的剧目。

歌舞伎以明治维新的重大历史变革为界，从明治时代开始，沿着古典歌舞伎的传统艺术实践、新歌舞伎的创作实践，这两条相形的平形线，便延续继承性地走过120年的艺术发展历程。歌舞伎是与江户时代的市町庶民同化了的戏剧艺术。歌舞伎是民间自行经营的大众艺能。无论是古典歌舞伎，还是新歌舞伎，都是以为人民大众而创造、为人民大众而演出、为人民大众所欣赏，作为它们演剧的历史使命。

自明治时代以来，新时期的歌舞伎舞台，便开始出现了古典歌舞伎、新歌舞伎两类歌舞伎演出的戏剧舞台。古典歌舞伎剧目是延续了江户时代已经完美精造的传统剧目，自始至终为人民大众所欣赏。古典歌舞伎的演剧样式与戏剧内容，是与江户时代市町庶民的同呼吸、共命运中创造出来的。新歌舞伎的创造，它是随着历史的急转突变，自觉不断地调节着舞台与人民大众相近的距离，再经反复的艺术实践和大胆创新的过程中完成的。新歌舞伎，是以明治时期的歌舞伎改良为起点，走过了相当曲折艰难的创新历程。

明治时代的戏剧改良，最先是由明治政府，于1872年（明治5年）在全国颁布了“演剧通告”，而奏响了明治时代戏剧改革的乐章。明治政府的“演剧通告”内容如下：

> 第一、戏剧不准有伤上流绅士、淑女的风化。禁演猥亵凶残的剧目。
>
> 第二、演员、艺人要在教部省的监督之下担任教化职责，戏剧必须以皇道思想为本，遵守三大教则，要接受剧本检查法制度。
>
> 第三、不准歪曲史实，必须以忠孝、勇武、贞节作为戏剧的主题。

透过演剧通告便能清楚地看出：明治时代的戏剧改良的宗旨，是从古典歌舞伎传统剧目，立图创造新歌舞伎史剧；是从力图模仿欧美戏剧，达到完善新歌舞伎剧目的戏剧改革方案。明治时代的戏剧改革，特别是针对封建时代就已经完全传统化、固定化、程式化的古典歌舞伎，又提出了再提高、再完善、再创新的高度要求。在此值得注意的是，在明治初年的这个“演剧通告”，对歌舞伎所其产生的效力，则是从明治时代到第二次世界大战期间，始终贯彻执行的戏剧改革方针。

根据《日本全史》的记载：1872年4月，歌舞伎演剧界的守田勘弥、二代目河竹新七、樱田治助这三人被传叫到明治第一大区役所。他们同时接受了明治新政府下达的“演出劝善惩恶、符合历史真实”的戏剧演出命令。明治新政府的下属区役所，明确下达的这条命令，便是歌舞伎进入改革时期的信号。于是，一个明治戏剧改良运动，在明治政府提倡欧美化改良主义的引导之下，渐渐趋向于具体化深刻化。

在扩建后的西洋风剧场里，首次使用了瓦斯灯的舞台照明。举行剧场开幕典礼之日，吹奏洋式的乐器、剧团全体成员一律洋式的着装，全新欧美式的隆重仪式，使日本民族戏剧的歌舞伎，迈出了通向世界的第一步。

随着歌舞伎界改建与筑造欧式化剧场的大胆实践，明治政府支持赞助的“戏剧改革会”，模仿欧美剧院的建筑风格，于1889年创建了日本第一个帝国剧场“歌舞伎座”。（见河竹登志夫《演剧概论》）

二是，在新歌舞伎的戏剧创作方面：二代目河竹新七（河竹默阿弥），这位曾经活跃在江户时代幕末到明治时代初期的歌舞伎著名剧作家。（他一生共写出360多篇歌舞伎的戏剧作品，是江户时代末期歌舞伎的集大成者。）在歌舞伎改良期间创作新史剧《重盛柬言》、《伊势三郎》，被称为“活的历史剧”。

恰恰相反，5代目尾上菊五郎创作的反映明治改革的新世话剧：《女书新繁》、《笔卖幸兵卫》等歌舞伎新作，因正史知识不足，在社会上受到了非议。这种非议正确与否，则另当别论，但是，非议的实质能说明社会各界人士已对歌舞伎新作，提出了高标准与严要求。

三是，新歌舞伎的艺技方面：9代目团十郎在演出新歌舞伎历史剧目过程中，准确地把握住戏剧人物的内心活动，成功地创造了切腹的“腹艺”演技，而被称为“活历史”。他在《管原传授手习鉴》“寺子屋”这场戏中，按照戏剧人物的性格特性，所表演的“腹艺”便是成功的典型实例。

四是，歌舞伎俳优社会地位的突转急升。根据《日本全史》记载，1887年4月26日至4月29日，在“戏剧改革会”的积极组织策划之下，在井上馨外相的私邸宅院，举行了为期4天的“天览”歌舞伎活动。这次为天皇和宫廷内外高级官员们举行的“天

览”歌舞伎，是由9代目市川团十郎、5代目尾上菊五郎等俳优的通力合作，演出了《劝进帐》、《忠臣藏》、《土蜘蛛》等剧目。歌舞伎登上“天览”的剧坛，这是歌舞伎戏剧史上破天荒的重大喜事。这是歌舞伎发展史上的里程碑。

这次“天览”歌舞伎活动，不但确立了歌舞伎在新的历史时期，占居了民族艺能的宝座。同时，将歌舞伎俳优的社会地位，提高到了前所未有过的高度。“天览”使歌舞伎艺术的创造者们，从江户时代社会最底层的“制外者”，进入了明治时代上层建筑的文化者行列。更加重要的是，日本歌舞伎从“天览”开始，才被作为一种传统的民族文化，受到社会各个阶层的高度重视。

天皇御览歌舞伎，这对歌舞伎界以外的人来说，或许是一件无足轻重的事情，但是，“天览”对歌舞伎界的人士来说，则是喜从天降、梦寐以求、惊天动地的大事情。“天览”之日，从事歌舞伎艺术创造的同仁者们，肯定是在奔走相告，欣喜若狂、举杯庆贺、慰告先祖之灵。几百年来，几十代人，为培育创造歌舞伎所花费的全部心血和生命，终于没有付之东流，而得见皇家观览的天日。多少年来的泪水，化作一丝甘泉，洗掉了几百年来蒙受的耻辱。一日“天览”，使歌舞伎的创造者们，实现了用艺术证实自己生命价值存在的实际意义。一日“天览”实现了歌舞伎的先祖们，久而未能实现的夙愿。歌舞伎的后代子孙们，一定会跪拜在自己先祖们的灵前，献上一束鲜花、再敬上一杯清酒，慰告歌舞伎的先祖们，他们的后代子孙，已经完成了他们建造歌舞伎艺术殿堂的大业。同时会对自己的祖先发下誓愿，会以“天览”之日作为再创艺术高峰的新座标，为使民族戏剧艺术歌舞伎，闯出国门、走向世界的演剧舞台而努力。

1887年的“天览”歌舞伎，使戏剧改良运动达到了最高峰。1888年8月，“戏剧改良会”伴随着伊藤博文的内阁，在政治官场

上的失意，而自消自灭。

一分为二地研究问题，“戏剧改良会”虽然有各种实力组织、策划、举行“天览”歌舞伎。但是，“戏剧改良会”成员们，却都不属于歌舞伎界的内行。所以，“戏剧改良会”提出直接上演欧美翻译戏剧的改良方案，是极不符合刚刚从封建社会过渡到明治历史新时代的歌舞伎界现实。高田半峰、坪内逍遥、森鸥外等人，针对明治政府提出的戏剧改革提案，相对地提出了保持歌舞伎传统艺术美的妥善意见。所以，明治戏剧改良时期的歌舞伎创作，只是为适应新时代的观众要求，在坚守歌舞伎戏剧传统的前题下，以创作“劝善惩恶、历史真实”的新歌舞伎剧目而宣告结束。

“戏剧改良会”行使戏剧改革权利的时间并不长，它又没有在戏剧改革期间，使歌舞伎的艺术发展产生根本性的突变。但是，戏剧改良会明治时期的歌舞伎改良运动，在歌舞伎历史上产生特殊作用又是不容轻视的。尤其是“戏剧改良会”打破了束缚女性登台演剧的禁锢，以提倡培养女性俳优的进步主张，为女俳优登台演出新剧创造了条件。这又是“戏剧改良会”不可埋没的历史功绩。

在明治时代的戏剧改革期间，继“戏剧改良会”之后，在日本又先后自由成立了：“演艺骄风会”、“演艺协会”、“戏剧协会”、“文艺协会”等组织协会。在这些戏剧改革协会中，唯有“演剧改良会”与“文艺协会”对戏剧改革产生了重大影响。如果说明治新政府支持下的“演剧改良会”，由于组织了“天览”歌舞伎，而改变了歌舞伎俳优在日本的社会生活地位，那么坪内逍遥组织的“文艺协会”，是将戏剧艺术实践，上升到了一定的戏剧理论高度。

1906 年“文艺协会”是以大限重信为会长、坪内逍遥为演艺部主任，而宣布成立。1909 年“后期文艺协会”是以坪内逍遥为会长而成立，同时设有附属戏剧研究所。尽管“文艺协会”于 1913

年（大正 2 年）宣告解散，但是，坪内逍遥创作发表的戏剧与文学作品，戏剧与文学创作的理论文章，都为歌舞伎戏剧艺术发展，起到了潜移默化的不可低估的重要推动作用。

坪内逍遥（本名坪内雄藏，1859—1935）出身于日本武士家庭，毕业于东京大学文学专业，执教于早稻田大学担任文学教员。他是一位将戏剧文学理论、戏剧创作、戏剧教育、戏剧翻译，集于一身的文学艺术家。

坪内逍遥一生的文学戏剧创作，就是对他本人提出的戏剧理论进行的艺术实践。坪内逍遥是日本新剧的创始人之一，在日本现代戏剧史上占有非常重要的地位。他有大学时代，大量阅读外国文学、外国戏剧等世界名著的深厚文学功底，在他 25 岁那一年（1884 年），曾经发表了翻译莎士比亚的戏剧作品《凯撒大帝》，在日本称名为《自由大刀余波锐锋》。1885 年他写出题为《小说精髓》的文学评论，创作出名为《当代书生气质》的小说。1888 年他积极投入了明治时代的戏剧改革运动。1891 年创办了《早稻田文学杂志》，1893 年发表了《论我国历史剧》的戏剧论文，1894 年在《早稻田文学》，发表了第一部《桐一叶》这部歌舞伎剧本。此后又相继创作了《牧夫人》、《杜鹃孤城落月》、《义时的末日》、《近世崎人传》、《朝圣者》等戏剧文学作品。

坪内逍遥对戏剧文学创作与戏剧文学理论的提出，对于指导日本戏剧文学的创作产生了很大影响。《小说精髓》的大意是，提倡文艺创作要从封建文学形式中解脱出来，文学要描写真实的人、真实的生活、人的真情实感。善人和恶人都有情感，而情感是通过人的行为动作而呈现出来的。一个小说家应是心理学家，小说作品若没有对人物的内在情感的心理描写，作品结构多么精巧奇妙，都不能称为好作品。

在《日本全史》的史实记载文字中，对坪内逍遥《小说精

髓》的文学观点评价为：“是确立近代文学萌芽的新动向。是明治以来最早的文学评论。是文学理论的先驱作品。是受英国文学的极大影响，在否定劝善惩恶的同时，展示出侧面追求功利的、道德的、文学效用的、新颖文学的前进方向。”

坪内逍遥在《论我国的历史剧》一文中，提出了“旨趣一致”的戏剧观点。“旨趣一致”性，这是针对歌舞伎当时的舞台演剧现状，而具体提出的改革意见。“旨趣一致”的戏剧观点，就是要求戏剧舞台，应该达到戏剧故事、戏剧情节、戏剧场景、戏剧情境、戏剧人物关系、戏剧矛盾、戏剧冲突、戏剧人物性格等，众多戏剧因素相互构成的合理一致性。

坪内逍遥先生在他一生所从事的文学戏剧理论与文学戏剧创作的实践过程中，最大的特点是，当发表了一篇理论文章之后，就继而发表一篇与理论文章相关的文学作品。发表《小说的精髓》文章之后，相对应地创作出《当代书生气质》的小说作品。同样发表《论我国的历史剧》的论文，相对应地随后发表《桐一叶》这部新编歌舞伎历史剧。

《桐一叶》剧本，是以日本江户时代初期1614年10月1日的大阪冬季之战为题材，以德川家康率领20万大军，包围攻占大阪城的历史事实为背景，真实地描写了丰臣秀吉家族如何最后被德川氏家取而代之的真实历史。丰臣秀吉辞世之后，淀君是丰臣秀吉的遗孀。淀君是织田信长的侄女，是丰臣秀吉的侧室，并为丰臣秀吉生下一子，是位非常自信的女杰。由于，淀君溺爱儿子，未能客观地分析政治军情做德氏的顺臣，而招来自族被灭之灾。《桐一叶》的剧本内容，是描写1615年5月8日的大阪夏季之战，丰臣秀吉的遗孀淀君、丰臣秀吉的儿子秀赖、秀赖的妻子千姬、秀赖的儿子国松，这一丰臣氏家族，在顽强抵抗德川家康军队攻城的最后一刻，大坂城府“天守阁”被焚，淀君与秀赖母子自害的

真实历史事件。

《桐一叶》的剧名，就是起用了在丰臣家族危难之时，尽心尽力的老臣“片桐且元”的姓名。坪内逍遥在这个剧本创作过程中，尊重历史的真实、历史事件的真实。真实地描写了江户时代初期在封建朝廷担任“征夷大将军”职位的丰臣秀吉逝世之后，继任“征夷大将军”职务的德川家康，便策划消减丰臣家族的军事实力。由于丰臣家族拒绝接受做德川幕府的臣从，德川家康先后两次以20万大军，包围丰臣家族9万军队的大阪之战。剧本真实地再现了丰臣家族在大阪府被焚的最后一刻，家族兴亡的悲欢离合，年轻人对爱情生活的留恋，等动人心弦的历史真实。

《桐一叶》的剧本创作，历史事件的内容真实、戏剧情境的真实再现，充分完整地体现出“旨趣一致”戏剧创作原则。《桐一叶》作为新歌舞伎的剧本创作，之所以在社会上引起了极大的反响，原因在于剧本的故事内容到剧本的创作手法，比古典歌舞伎传统剧目，更具有较多方面的合理性和一致性。

坪内逍遥创作的《杜鹃孤城落月》、《牧夫人》等新编历史剧，也同样是以江户幕府时代、镰仓幕府时代，皇宫后院发生的历史真实事件作为创作的题材，而成为创作日本新编历史剧的楷模。坪内逍遥创作的新编历史剧，作为戏剧创作的艺术精品，现已成为后代从事新歌舞伎、新剧创作的典范。

坪内逍遥发表了新歌舞伎的历史新作之后，明治37年的1904年发表了《新乐剧论》的理论文章，相继创作了《新曲蒲岛》、《夏狂乱》、《乐屋姬》等歌舞伎的新舞蹈剧目。运用古典歌舞伎舞蹈的音乐，创造的清新歌舞伎舞蹈，又是坪内逍遥对日本歌舞伎的舞蹈创作进行的大胆尝试。坪内逍遥的戏剧改良理论与戏剧创作实践的成功结合，为促进歌舞伎运用古老传统的演剧形式，创造与新时代相近的新歌舞伎作品，提供了实践性的成功经

验。

分析日本明治时期的戏剧改革运动，从明治政府支持成立的“戏剧改良会”，到坪内逍遥自发组织的“文艺协会”，前者是戏剧形式的改良，后者是戏剧内容的改良。合二而一，明治时期的戏剧改良，对新歌舞伎的创造，从形式到内容都提出更高的标准。如果说“戏剧改良会”将歌舞伎的社会地位提高到了社会文人的文化层次，那么“文艺协会”为使新歌舞伎的艺术创作，争取达到能与世界戏剧创作竟相比美的新高度，提出了一整套全新全面的戏剧改革方案。从形式到内容的明治时代虽然早已经结束了，戏剧改革产生的影响，不仅持续影响到了大正时代，而且对昭和时代的新歌舞伎创作，古典传统歌舞伎剧目的再公演，都或多或少产生了不可低估的深远影响。

例如，在大正时代有一大批积极编写新歌舞伎作品文学作家，他们就是受到了明治戏剧改革的某种影响而涌现出来的剧作家。大正时代（1912—1926）创作新歌舞伎的作家有：真山青果、中村吉藏、菊池宽、山本有三、谷崎润一郎、仓田百三，久米正雄等剧作新人。尽管他们创作的作品，《父归》、《屋上狂人》、《志同道合的人们》、《艳杀》、《出家弟子》等所谓新歌舞伎作品，在形式内容上是属于新剧的创作，但是，这毕竟是在戏剧改良运动之后出现的创作新风。

总而言之，明治时代的戏剧改良，从戏剧理论到编剧创作，都为新歌舞伎的艺术实践奠定了一定的基础。在明治时代戏剧改良期间，集思广益所建树的良机益策，一直对日本新时期的演剧舞台起着某种指导作用。

六、现代歌舞伎的发展与继承

日本歌舞伎的戏剧形成，是综合了舞乐、能乐、狂言、人形净琉璃，这四种传统艺能的舞台艺术形式。随着明治维新的历史变革，舞乐、能乐、狂言、人形净琉璃的艺术形式，已被视为日本民族传统的古典艺能，被一成不变地保留和固定下来。唯独歌舞伎作为中介于古典与现代两者之间的演剧艺术，与社会历史的发展同步、与人民大众的生活同行、始终是属于民间自行经营的演剧艺术。歌舞伎为了适应新时代的社会发展要求，便在传统的歌舞伎舞台上，探索性地创造与现代社会生活相近的新剧目。明治时代的戏剧改革期间，歌舞伎以新旧相兼的演剧形式，公演新历史剧、演出活的历史，独自占领了新时代戏剧舞台的宝座地位。这是歌舞伎向新时代迈出的可喜的第一步。

跨入历史新时期的歌舞伎，在其艺术发展史上，先后经历了明治时代（1868—1920）；大正时代（1920—1930）；昭和时代（1930—1990）；平成时代（1990—现在），这几个时代向前延伸的历史。日本歌舞伎从近代走向现代的艺术创作实践，它是伴随着日本社会的历史风云，经历了日本国内明治维新的重大历史变革；经历了世界范围的第二次世界大战；经历了日本从战争的一片废墟上重建家园的经济恢复年代；经历了日本战后经济起飞的发展阶段。日本歌舞伎从近代走向现代，是伴随着日本明治时代以来，曲折不平的历史延长线，度过了民族戏剧改革探索的艺术发展历史。

日本国内的文化艺术，自明治维新以来，已经敞开了国门的日本，随着欧美文化思潮的涌进，在戏剧舞台上又相继诞生了：新

派剧、歌剧、新剧、西洋戏剧、小剧场戏剧等各种新形式的新剧种。这些新剧种的诞生，是以各自不同的演剧新风格、演剧新内容、演剧新形式，展现在日本新时代的戏剧舞台上。这些别开生面而又具有现实意义的新剧种，都与古典演剧艺风的歌舞伎，形成了一个两军对垒的争艺竞技局面。面对新时代演剧舞台上的呈现出来的抗争趋势，作为已经战胜了旧时代舞台上所有姐妹艺术的歌舞伎，如何在新时代的演剧舞台，永远立于不败之地？这是歌舞伎从明治时代以来，在一百年间始终坚持不懈地进行舞台竞争，并且多方面进行了演剧舞台的艺术探索实践的问题。

近代社会文学艺术发展历史，是一个提倡具有思想深刻性、文学写实性的新时代文化特点的历史时期。任何一个新的历史时代到来，都必将伴随着一种新的文化艺术形式产生。而这种新的文化艺术形式，又具有一种与生俱来的优越性。新时代，没有为歌舞伎提供一个常胜将军的舞台天地。新时代是为新剧等各种新型演剧样式，提供了一个得以生存发展的艺术环境。

伴随着各个不同历史时期的生活岁月，歌舞伎的戏剧舞台艺术，始终保持着在激浪中不沉没、在风雨中不夭折、在烈日中不枯萎的顽强艺术生命力，活跃在新时代的人民生活中间。新时代的歌舞伎，在现代经过了艰难曲折的一百年间的戏剧实践，最终成为日本现代演剧舞台上的佼佼者。歌舞伎是以不屈不挠的艺术性格，在明治时代以前的姐妹艺术中取胜。同样，歌舞伎又以坚韧不拔的艺术精神，在明治时代以后产生的姐妹艺术中夺魁。日本歌舞伎以超越前者，不畏惧后者的竞争意识，这是歌舞伎的成功之本。歌舞伎作为民族的戏剧艺术而独占魁首，这是歌舞伎的独特性格所决定的。独特的艺术性格，走过了独特的艺术发展历史。独特的艺术发展历史，也必将产生的独特艺术效果。

歌舞伎是日本民族舞台艺术的代表。歌舞伎演剧艺术的特质、

特性、特殊的艺术生命力，凝结着日本民族的精神，集聚着日本国民的性格。日本歌舞伎的艺术实践道路，是日本民族历史的象征。日本歌舞伎取得的艺术成功，这是日本民族的骄傲。日本歌舞伎历经了从诞生到发展的400年不平凡的演剧发展过程，体现着日本民族的创造精神，这是日本人民的自豪。作为日本民族的古典演剧——歌舞伎，已经在江户时代形成了一种固定的程式化的演剧艺术，能够一步步地紧随着社会发展的历史时代，在挫折和失败并存的创新之路上，不失传统而又不断创新，寻找生存之机，再求发展之道，这是日本歌舞伎演剧历史的特征。

日本歌舞伎是由民间自行经营的演剧舞台。在江户时代、明治时代、大正时代，在民间经营歌舞伎演剧的，主要是江户三座。在明治戏剧改良时期，1889年建筑的第一座西洋风格的剧院——歌舞伎座，是从1913年开始由松竹会社进行经营的。在新的历史时期，在舞台艺术竞争的时代，松竹会社是在民间独自经营歌舞伎的会社。歌舞伎艺术实践取得的成功，是与各个不同时期民间歌舞伎会社的合理经营，有着密不可分的直接关系。特别是新歌舞伎的创作时代，为了确保歌舞伎演剧事业的处于宝座地位不产生动摇，松竹会社在经营歌舞伎演剧方面，充分利用新时代的科学技术对“斯巴歌舞伎”制作进行大胆尝试，又是歌舞伎演剧历史发展的一个特点。

1887年是歌舞伎经过了“天览”的过渡，在演剧艺术上受到了日本各界人士的肯定，登上了日本戏剧的宝座地位。天览的第二年，于1888年在日本大阪西区的新町座，由角藤定宪（1866—1907、自由党壮士）首次组织演出了壮士剧《豪胆的书生》。这种壮士剧后来被称为新派剧。壮士剧即新派剧产生的时代背景，是在日本民主权利运动高涨时期，又是处于日本召开国会期间，由日本在野党“自由党”领导人的支持下诞生的。不久，壮士剧便

由川上音二郎（1864—1911、壮士党成员之一），于先1891年在大阪境内，以“大日本壮士改良戏剧”的演出名义，演出了针贬时弊的壮士剧目《板垣君遭难实记》而一举成名。

《豪胆的书生》的剧情是以角藤定宪本人的社会经历为素材，写了一个农村青年，先在东京以打工为生，经过艰苦奋斗而成长为具有政治见解的一代青年人的代表。《板垣君遭难实记》的剧情，是将自由党领袖“板垣退助”，在政治演讲中被刺杀的真情实事，搬上了戏剧的舞台。

在此值得注意的是，从川上剧团退出的演员伊井蓉峰，与依田学海、光明寺三郎成立了“济美馆”新派剧团。在1891年11月5日，在浅草的吾妻座，以“男女合同改良演剧”的旗号，演出了《政党美谈淑女之操》。“济美馆”举行的首次男女同台共演新派剧，这是自1629年禁止阿国歌舞伎女性演员登台以来，首次由女演员再次登上戏剧舞台。从此，在日本便结束了200多年间禁止女性演员登台的戏剧历史。

新派剧的诞生，它是日本演剧史上，第一次以政治宣传为目的而产生的戏剧。新派剧的演出内容，都是以社会政治发展局势密切相关的重大政治题材而编演的剧目。这是新派剧与歌舞伎在演剧内容上存在着本质的差异。新派剧是最先从歌舞伎演剧形式中派生出来的剧种。新派剧又是从歌舞伎过渡到话剧的一种演剧形式。因此，新派剧在社会上演出以来，以它独有的政治敏锐性、尖锐讽刺的深刻性，立即吸引了广大观众。

日本的新剧，是以1924年由土方与志（1898年—1959年）自费创建的“筑地小剧场”作为兴起的标志。新剧最初上演的剧目，都是德国与苏联外国翻译剧目。“筑地小剧场”以其全新的演剧管理方式开拓了日本现代演剧历史的新阶段。由“筑地小剧场”派生出来的：新筑地剧团、剧团新筑地、左冀剧团、先驱剧团、皮

箱剧团、心座（前进座）、新协剧团、文学座、文化座、俳优座等一系列新剧团，演出丰富多彩内容形式不一的新剧目，又开辟了日本现代舞台的新天地。

正当日本新剧刚刚崛起而日渐兴盛之时，日本军国主义于1931年，在中国发动了“9·18”事变。从此，日本实行的军国体制，使日本陷入了漫长的战争岁月之中，而不能自拔。日本的新剧运动在军国体制的严控管制之下，趋向于被解体的演剧局面。恰恰相反，不具备鲜明的政治色彩、不具备敏锐思想性的歌舞伎，却以传统的演技艺风继续从事演剧的艺术实践。

1945年8月15日，这是日本天皇在全国宣布终战诏书的一天。同时，也是日本在第二次世界大战中，以战败结束的一天。从此，日本开始从一片战争的废墟土地上，重新建国，修复家园。日本演剧界，面对剧场都已被战争空炸成房倒屋塌的现实，积极解决剧场难的问题。近代演剧的前卫性戏剧——新剧，是于战后四个月的12月26日，以演出契柯夫的《樱桃园》，揭开了日本战后演剧的第一幕。不久，以现实主义为演剧使命的新剧，便很快地活跃起来。

与新剧相反，在战争年代没有停止过演出的歌舞伎，在战后却因剧目的封建时代性强，而遭到了禁演。具有大众性传统的歌舞伎，只能在美国军队的留守所在地，演出一些残存的传统剧目。1946年1月，作为民间经营歌舞伎演出的松竹会社，在《东京新闻》上发表了：《撤回“不许演出歌舞伎的时代剧、世话剧、默阿弥作品，只许演出舞蹈剧”这样的演剧声明》。同年7月，六代目尾上菊五郎、初代吉田右卫门、七代目幸四郎等著名俳优，在东京大剧场，联合演出了《助六江户樱》、《劝进帐》等歌舞伎剧目。1947年11月，在美军的许可下，演出了全本的《假名手本忠臣藏》……战后歌舞伎演出剧目的恢复，在美军的控制之下，就是

采取了各种有条不紊的缓解、和解的解禁方式，使322个被禁演的歌舞伎传统题目，陆续成为可以上演的剧目。

透过歌舞伎在战争时代坚持演出实践，战后年代能够巧妙地摆脱困境的事实，歌舞伎无论是在任何艰难的社会环境之下、无论在任何非常的历史时期、无论是战争年代、无论是和平年代，都能不惜时机地掌握着演剧的命运。这是歌舞伎富于竞争意识的内在的鲜明个性。

日本昭和时代（1926年—1989年），被日本国民称为是激动的时代。50年代是日本战后的恢复时期。进入60年代，人们则充分地感受到世界上的各种新生事物开始萌生。在世界上发生了越南的反战运动、巴黎的五月革命……在日本国内发生了日本大学的民主化斗争、东京帝国大学的纷争。于是，日本小剧场运动便随着时机应运而生。唐十郎创立的状况剧场、寺山修司的天井楼座、铃木忠志的早稻田小剧场、佐藤信的黑帐篷演剧中心68/71剧团等，小剧场剧团的成立，就是此一时期诞生的产物。

日本小剧场戏剧诞生之时，作为“黑夜文化”得不到政府承认，只能在人群聚集的中心广场搭起临时的帐篷来演戏。日本的新剧，作为“白天文化”受到国家的承认，在公众剧场演戏。60年代的新剧演剧舞台，出现了新剧与小剧场戏剧对立相峙的局面。

“60年至70年是日本安保的‘政治季节’。70年代以后的日本，是青年人远离政治，又是日本经济快速转变成物质财富的时代。‘经济动物、现代垄断资本’就是70年代以来，世界开始对日本流行的舆论。80年代的日本，在全国兴起了大规模的漂流都市建设高潮。”（大世吉雄《昭和日本文学史讲座》第5卷）

自明治时代之后，一直活跃在历史新时期的歌舞伎，面对新剧界生机勃勃地与自己同行并进的演剧繁荣；面对少女歌剧团一派充满青年活力的演剧新风；面对小剧场戏剧具有当代讽刺性意

味的演剧实践，现代歌舞伎的舞台与现代新剧、少女歌剧、小剧场戏剧，竞相争技、擂台赛艺，整整持续了一个世纪。现代歌舞伎的艺术发展，在明治时代之后的百年演剧历史发展过程中，一方面继承古典歌舞伎的演剧传统，一方面创造新编歌舞伎的演剧业绩。

二十世纪 90 年代，日本迎来了称为“平成时代”这个新的历史时期。二十世纪 90 年代，这是人类社会多姿多彩的历史世界。与此同时，现代歌舞伎的演剧舞台上，产生了被称作“斯巴歌舞伎”的新舞台、新形式。于是，现代歌舞伎的艺术发展，便沿着继承古典歌舞伎传统与创演斯巴新编歌舞伎，这两种歌舞伎的演剧艺术形式，继续深入进行舞台艺术实践。时至今日，现代歌舞伎舞台上，无论是继承古典歌舞伎的演剧传统，无论是创演斯巴歌舞伎的新编剧目，无论是传统继承还是创演新艺，两种不同的歌舞伎演剧形式，都在各自的演剧舞台上取得了显赫的业绩。

1. 标新立异的斯巴歌舞伎

如果说明治时代的戏剧改革，作为新编历史剧的创作起点，那么，进入 90 年代以来的现代歌舞伎，仅就创演斯巴歌舞伎的新编历史剧目而言，已在现代歌舞伎的演剧舞台上，成功地开创了一个崭新的局面。

明治初期的歌舞伎改良，是在亲欧美的新明治政府指挥之下，以一种被动方式进行的。相反，90 年代的斯巴歌舞伎的创新探索，是由歌舞伎演员本身在主动自发的形式下进行的。两种新歌舞伎创新的不同形式，创造新歌舞伎的突出业绩的历史年代，前后相隔一个世纪。日本歌舞伎在新历史时期的艺术探索，既坚守了古典歌舞伎的演剧传统，又大胆开拓了新歌舞伎的创作领域，以确

保歌舞伎在各个不同历史时代，都能使歌舞伎的演剧舞台与新历史时代保持同步。

斯巴歌舞伎的艺术创新，其标新立异的艺术成败得失在此很难用一语说明。然而，斯巴歌舞伎能够深受现代观众的欣赏，仅此一点，便可以断定，它的艺术探索，必有艺术实践的成功因素在起作用。斯巴歌舞伎的艺术创新与实践性的探索，是在日本松竹会社一手经营操办下进行的。为了创造适应现代观众的新歌舞伎，松竹会社经过了近百年间对新歌舞伎的探索性实践。终于在相当漫长的创新的道路上，制作出以“斯巴歌舞伎”称名的大型豪华的新歌舞伎作品。

斯巴歌舞伎的创作，是用古典歌舞伎的传统技法与现代舞台机构相结合，组合成为美丽壮观的豪华场面，这便是新歌舞伎的艺术特色。1986年，首次演出了斯巴歌舞伎的处女作《大和激昂》，戏剧内容是根据日本“古事记”的著名神话题材改编的。1989年，是由歌舞伎名优市川猿之助、中国京剧院著名演员李光合作演出的斯巴歌舞伎剧目《龙王》。在《龙王》的演剧舞台上，由中日两国著名演员同台合作合演，这是日本歌舞伎史无前例的、具有开拓性的创举。1991年，为庆祝新桥演舞场新装开场十周年纪念演出的剧目，是根据古净琉璃中说经节的故事内容，改编为《小栗判官》（又名欧古丽）的斯巴歌舞伎新剧目。1995年，为庆祝松竹会社创业一百周年纪念上演的斯巴歌舞伎剧目，是中国著名剧作家孙德民创作的《西太后》（慈禧太后）剧本。《西太后》作为描写中国清代王朝内宫秘史的剧情，在日本连续公演数日，达到了场场满员的演出盛况。《西太后》的演出成功，轰动了日本整个戏剧界，实现了松竹会社举行纪念碑式的公演梦想。

斯巴歌舞伎的艺术探索实践，自1986年至1995年，在为时10年期间，共创作了四部得意之作。斯巴歌舞伎是日本歌舞伎400

年演剧历史中的新生事物。斯巴歌舞伎剧本的编剧作者梅原猛，被人们称为是奇想天外的大哲学家。《大和激昂》与《小栗判官》（欧古丽）就是出自于这位哲学家的手笔。在斯巴歌舞伎的制作过程中，基本上是由三代目市川猿之助一人，身兼舞台脚本、主演、导演、舞台美术这4项职务。市川猿之助是从事斯巴歌舞伎艺术探索的中心组织者、策划者、创想者、创艺者、实践家，是具有卓越想像力的非凡表演艺术家。

大型豪华的新歌舞伎——斯巴歌舞伎，在舞台上演出以来，获得的演出效益，达到了新歌舞伎创始以来的最佳水平。具不完全统计，仅以《大和激昂》的观众上座率为例，在为时十个月的演出时间里，就有50万人次对戏剧进行了观摩。其观众观摩数字之惊人，观众情绪之热烈，演剧效益之圆满，都是相当可观的。

斯巴歌舞伎的舞台艺术实践，这是新歌舞伎与现代舞台新剧进行竞技竞艺过程中，取得的胜利。斯巴歌舞伎的创作，来自于松竹公社雄厚的经济资金和精神物质方面的支持；来自于歌舞伎俳优的通力合作；来自于剧组全体成员的齐心协力；来自于舞台美术设计者们巧夺天工的奇特构造。斯巴歌舞伎是集体创作的结晶，是集体智慧的综合体现。特别是大哲学家梅原猛与奇想家市川猿之助，美意识发想产生出珠联璧合的奇特艺术效果，最终归结为白井松次郎、大谷竹次郎，这两位双子兄弟，自1895年创建松竹经营歌舞伎的会社企业以来，所积累的丰富管理经验。

斯巴歌舞伎的艺术探索实践，收到了丰厚的经济效益。现时代戏剧舞台上的演出实践证明，斯巴歌舞伎富于新时代竞争意识的创新立艺，已经受到现代观众的欣赏。但是，针对斯巴歌舞伎的舞台上，反复运用“宙宇乘人的飞天”、“快变、速变、多变、换变”的现代化舞台装置设施，在文艺界又引起各种不同的争议。这种艺术上的争议，有的上升到了戏剧观与价值观的高度进行争辩。

实事求是的讲，世界上任何新生事物都存在利与弊。现代歌舞伎的艺术探索与创作实践，特别是斯巴歌舞伎的创新，更是存在着利与弊。斯巴歌舞伎的利处在于，它的艺术创新得到了现代青年观众的欣赏，而且也获得了相当可观的演剧票房价值。斯巴歌舞伎的弊处在于，在某种程度有损于传统歌舞伎艺术在江户时代形成的原汁、原味、原风、原貌。斯巴歌舞伎与传统歌舞伎的戏剧舞台相比较，在体现歌舞伎戏剧博物馆的艺术价值方面，确实是明显的相形见绌。

目前，在日本歌舞伎界，针对新歌舞伎的艺术探索，存在着两种倾向。一种是以市川团十郎为代表的，主张保持歌舞伎的所有传统艺术形式；一种就是以市川猿之助为代表的，主张歌舞伎开拓创新式的改革。在歌舞伎两派激烈论争相持不下的情况下，我认为两种派别，都坚持各自的演剧观点，继续进行探索性的艺术实践。

在此，就两派的艺术实践而言，主张保持歌舞伎原样的一方，是非常难能可贵。歌舞伎的艺术特征，歌舞伎在世界上的戏剧地位，就在于它保持了江户时代的社会风貌。而主张歌舞伎改革一方，是随从历史风潮迎合现代观众的审美心理，再创新时代歌舞伎的演剧艺风。两种歌舞伎的演剧方式，都有各自的不同社会实际意义。所以，在歌舞伎舞台上，同时展示传统歌舞伎与新编歌舞伎的两大派别的演剧艺术风格，这也是戏剧发展的趋势。致力于创造斯巴歌舞伎的市川猿之助（本名，喜熨斗政彦，1939 年生于东京。庆应大学国文科毕业，63 年袭名三代目市川猿之助。76 年、79 年、82 年，曾多次荣获新人赏和优秀奖），是以大胆尝试、勇于创新、敢于实践、多才多能，以及深厚的文学功底著称。他将富于浪漫想像性的演剧舞台样式，将理想变成实践，将想像变为现实的舞台实践，将充满浪漫的设想转化为艺术实践的行动，将

艺术想像转变为舞台的事实，这是戏剧开拓者最可贵的创新精神。

斯巴歌舞伎是利大于弊，还是弊大于利，现在无法定论。但是，无论确定任何一种演剧观念，戏剧舞台的艺术实践，永远是第一性的。市川猿之助把对古典歌舞伎进行深入研究；对狂言进行复活性的创造；对斯巴歌舞伎进行再实践；作为从事歌舞伎演剧毕生事业。这种为艺术创造的敬业精神，是令人深感敬佩的。

目前，斯巴歌舞伎在传统样式美的基础上，进行再度的艺术升华和艺术创新，已被现代有些戏剧观众称为“日本民族戏剧文艺复兴的到来”。我认为，斯巴歌舞伎一边尊重传统、一边进行创新的调合性演剧艺术实践，为新演剧样式的再生、再创造、再复活，提供了令人深思、令人研究、令人参考、令人学习的宝贵经验。

2. 传统继承的日本歌舞伎

日本歌舞伎的传统继承，自江户时代发展到今天，始终是遵守着日本“一子相传”的艺道，代代承传延续着各自的“家艺”。随着时间的流逝，历史的延长，年代的增积，歌舞伎作为只有男性俳优才能登台表演的特殊剧种，其演剧艺术的独特魅力越来越倍受观众的青睐。歌舞伎演剧舞台上丰富、独特的艺术底蕴，越来越具有内在的吸引力。

在日本现代演剧舞台上，古典歌舞伎的艺术发展，按照歌舞伎几百年的演剧传统，年复一年、月复一月、日复一日地稳步继承持续延伸着歌舞伎的演剧发展历史。

1998年的新春之季，在传统继承、稳步发展的歌舞伎界，15代目片冈仁卫门的诞生，轰动了整个日本剧坛。15代目片冈仁卫门，原名片冈孝夫。早春二月，在位于日本东京都内的歌舞伎座，

举行了“15代目片冈仁卫门袭名披露二月大歌舞伎”公演。片冈孝夫尤如满天星斗中的一颗歌舞伎的新星光彩夺目。

在“15代目片冈仁卫门袭名披露二月大歌舞伎”的公演舞台上，日本艺术院会员的重要无形文化财的人间国宝：市村羽左卫门、中村雀右卫门、中村雁治郎、中村富十郎等，歌舞伎界的中坚力量都登台献艺。积极进取、年轻有为、后生可畏的青年歌舞伎俳优，充满激情地登台竞技。“15代目片冈仁卫门袭名披露二月大歌舞伎”的演出剧目是：《春调娘七种》、《女暂》、《熊俗阵屋》、《吉野山》、《倾城返魂香》《助六曲轮初花樱》这儿个古典歌舞伎剧目。在举行“15代目片冈仁卫门袭名披露二月大歌舞伎”的演剧舞台上，日本歌舞伎界的著名俳优聚集一堂。人间国宝与年轻有为的俳优同台演出，成为日本现代歌舞伎的一次隆重举行公演的群英盛会。

在15代目片冈仁卫门举行隆重袭名披露仪式的舞台上，横向长达数米的绿色青松画面为屏；绿色青松画面的两端是花开正盛的梅枝展入舞台的尽头。舞台的左端白梅花枝散香，舞台右端的红梅花枝吐艳。在袭名披露仪式隆重的舞台上，中村雀右卫门、尾上菊五郎、坂东三津五郎、坂东彦三郎、坂东八十助、中村时藏、市川左团次、坂东玉三郎、中村富十郎、市村羽左卫门、片冈仁左卫门、片冈我当、片冈秀太郎、片冈进之介、片冈孝太郎、片冈爱之助、片冈芦燕、市村万次郎、泽村藤十郎、泽村田之助、市川团十郎、中村雁治郎，身上穿着具有江户时代武士遗风的传统服装，从舞台的右侧一直延至舞台的左侧，依次排列正襟危坐。这就是歌舞伎的“家艺”演技，代代相传、世世承继的袭名披露仪式。这就是现代歌舞伎正在代代继承严格坚守着自江户时代以来，几百年间歌舞伎的演剧艺术传统。这就是歌舞伎的传统承继下来的隆重式典。这就是歌舞伎的传统“家艺”，在现代演剧舞台上的

承继方式。

上村松篁在纪念片冈孝夫改名为15代目片冈仁卫门的《祝贺新仁左卫门诞生》一文中指出:"作为歌舞伎界役者的新仁左卫门,不但具有天赋的容姿体貌,而且又是一个非常热心,非常富于积极努力进取的人。他不但能够胜演江户歌舞伎,也能胜演上方歌舞伎。我认为他是不偏重任何一方演技的、出类拔萃的、充满魅力的、非常优秀的贵重人才。在此之前,仅仅作为孝夫的名字,就已经成了大气势,而深博观众的爱心。然而,现在又以仁左卫门的名字,能够在演剧历史中长期袭名并且存在,这对一级歌舞伎演员来说,是在事业上取得成功的大事。在取得此大名的同时,用爱戴歌舞伎先祖的心来接受继承,仁左卫门的名字,一定能够成为华丽显赫、极其惊美的名字,而闻名于世。"(《15代目片冈仁卫门袭名披露、二月大歌舞伎》、1998年2月、日本东京)

片冈孝夫在袭名15代目片冈仁卫门的披露公演中,在《熊谷阵屋》剧中扮演了男主人公"熊谷次郎直实"、在《助六曲轮初花樱》剧中扮演了男主人公"花川助六"。熊谷直实与花川助六是两个人物性格截然相反的人物。前者为武,领兵冲锋陷阵;后者为文,风流缠绵多情种……当15代目片冈仁卫门一登上歌舞伎舞台,整个剧场顿时掌声雷动,全场观众站立而起响起一阵阵"孝夫!"、"孝夫!喜欢你!"、"喜欢你!"、"精彩!片冈仁卫门!"、"片冈仁卫门!爱你!"的欢呼声……特别位于歌舞伎座最后三阶梯观剧看台的观众客席之处,喜爱片冈仁卫门的观众,已经达到了如醉如痴的疯狂程度。在三阶梯看台上观剧的观众们,一边观剧、一边欢呼,欢声沸腾,他们随着片冈仁卫门在舞台的各种表演动作,手中打着节拍,尽情地为片冈仁卫门的演出助威助兴……

1998年二月,在现代歌舞伎演剧舞台上,为15代目片冈仁卫门袭名披露公演的大歌舞伎,这是一个令人注目的创举。15代目

片冈仁卫门袭名披露公演的隆重演剧仪式，在现代歌舞伎的演剧舞台上，所达到轰动日本全国的空前演剧盛况，一定会载入日本歌舞伎的演剧历史史册。

在20世纪的日本现代歌舞伎舞台上，日本名优市川猿之助与中国著名的戏曲演员，在新桥演舞场同台公演了歌舞伎新编历史剧目。日本民间艺术“国宝”花柳寿乐、著名舞蹈艺术家花柳千代与中国戏曲学院师生，在国立大剧场合作公演了日本舞剧《大敦煌》。(根据中国敦煌石窟156窟壁画——张义潮出行图的内容进行创作)中日两国俳优同台共济的合作演出方式，是现时代、新时期，日本歌舞伎开辟的一条新的艺术渠道……

二十世纪80年代，随着国际性的世界文化艺术交流，歌舞伎曾先后在美国的纽约、法国的巴黎、英国的伦敦、德国的柏林、俄罗斯的莫斯科、中国的北京等世界各大国际都市进行了公演。尽管对歌舞伎的语言不通，对唱词内容不明，鉴于世界各民族的生活习惯方式、欣赏角度又不一样，但是世界的艺术是相通的，艺术的形式就是沟通各国艺术的语言。日本歌舞伎在世界上演出的《忠臣藏》、《俊宽》、《暂》等传统剧目，程度不同地吸引了外国的观众。

日本早稻田大学教授、文学博士、紫绶褒章受赏的获得者——河竹登志夫随同歌舞伎到世界各国进行演出，他深有感受地说：“歌舞伎在外国各地演出之时获得了极其热烈的掌声。人们拍手贺彩、高声称艺、齐声赞技。判官切腹的场景，疯狂的母亲在亲子的墓前痛泣之时，外国的观众都用手绢擦泪。在此我不是讲对外国观众的好奇心。我不仅仅只是关心观众欣赏美的眼睛。我的意思是，外国的观众对演剧的内容、登场人物的心情，都能够非常强烈地得到共鸣。不仅仅是现在，歌舞伎与国境、时代不存在关系，只是通向人间的戏剧内容。歌舞伎不是教科书，是大家能用自己眼睛和耳朵去领会，能用自己的心灵去深刻体会，把歌舞伎

作为一种活生生的艺术来享受。歌舞伎不仅属于日本，而且属于全世界现存的一种人类创造的最高艺术形式的民族文化。”（河竹登志夫《歌舞伎》）

社会在发展、历史在前进，崭新的21世纪即将来临。回顾日本歌舞伎的演剧历史，展望未来歌舞伎艺术发展的走向，尊重传统的古典歌舞伎、改革创新歌舞伎等多种形式的艺术舞台实践，必将在延续歌舞伎演剧历史过程中，更加丰富歌舞伎艺术创造的辉煌业绩。

第四章
“芝居”二元化创造的结晶

一、“视观众为上帝”的演剧观

“在日本把‘戏剧’写为‘芝居’，这是围坐在神社、寺院里的草地或庭院上的意思。从平安末年到中世时代，把善男信女集中在一起，观看‘延年’、‘猿乐’、‘曲舞’等演艺。于是，‘芝居’便成为观看席的代名词。此后，芝居便渐渐成为剧场与戏剧的专用名称。”（河竹登志夫《戏剧概论》）

没有观众便没有戏剧，没有戏剧观众，剧场的存在就没有任何意义。演剧的存在，历来是有了观众才能生存的舞台。戏剧是有观众才能得以发展的综合艺术。日本传统艺能是以“为了观众的祈祷”为原则；以达到“诸人敬爱”的欣赏艺术作为最终标准；以“视观众为上帝”的精神，作为创造各种艺能的指导思想。这是日本演剧理论名家世阿弥在《花传书》论著的“条条问答”章节中，所论述的演剧观念。

日本的各种戏剧，其诞生、发展、完善的全过程，都是把观众利益放在第一位的。戏剧的舞台，是为同观众的交流而设置；戏剧的内容，是以观众能否乐意接受而进行选择确定；演员的表演

技艺，是以能否得到观众的欣赏作为衡量的标准；这就是日本艺能“视观众为上帝”戏剧观念。

世界戏剧百花园中，各种民族的、各类样式的戏剧种类，都是取决于戏剧创造方法的差异而诞生。戏剧创作方法的确定，又因戏剧观念的不同，而存在着各种区别。戏剧观念是创造不同戏剧舞台样式的基根。然而，无论任何一种戏剧的创造，都不能随心所欲，都必须面对观众存在的座席，都必须受到戏剧舞台的时间与空间的限制；都必须接受戏剧观众的视觉与听觉的制约。

日本歌舞伎的创造，正是在忠实地接受了舞台各种的限制，诚恳地接受了观众的多种制约发展起来的。日本歌舞伎是在“视观众为上帝”的戏剧观念支配下，与舞台相依存，与观众相交融。日本歌舞伎的创造标准，是把演员、舞台、戏曲这三要素视为一体，是把能否与观众审美心理相吻合作为最高鉴赏标准。歌舞伎的舞台艺术创造，是在继承日本艺能的传统形式，在不失日本东洋艺能的样式基础上，用艺术再现与艺术表现的艺术创造方法，全力摆脱戏剧舞台的时间与空间的制约，努力冲破戏剧观众的视觉与听觉的束缚，大胆开辟着创造戏剧舞台艺术广阔天地。

日本歌舞伎是由江户时代的“制外者”演员们创造的戏剧舞台。歌舞伎是在江户庶民中生、在江户庶民中长，在江户庶民中养育，最终又为江户庶民的娱乐而服务。歌舞伎是在取悦江户时代的庶民阶层中间生成，江户庶民是对歌舞伎的戏剧舞台，援助、评判鉴赏的上帝。所以，歌舞伎演员在舞台上确立的演艺技能，在舞台上表现与再现的生活内容，是以慰藉满足庶民阶层欢娱的审美心理，作为创造戏剧艺术的神圣职责。

以舞台表演为中心的演员，是观众最乐于欣赏的艺术之花。演员这朵表演艺术之花，怎样保持花鲜色美、永散芳香？能保持色香不变的演艺之花，怎能新颖别致地区别于其它艺花模样？一枝

标致的艺花，如何在观众不同欣赏趣味的要求之下，能即时地开出一年四季春夏秋冬的鲜花？这是在演剧内容、演剧题材、演剧风格与观众欣赏心理相吻合、相一致的情况下，观众对演员技艺功底的要求。创造各种新鲜的表演技艺，创造生活的各种美，这就是演员的艺术生命力。花的精髓在于美，精美的艺花，赏心悦目的表演艺术之花，才是观众所喜闻乐见的。日本观众对于演剧成功与否的标准，以美不美，作为衡量戏剧的创造尺度。

歌舞伎演员的舞台艺术创造，正是为了在舞台创造区别于一般生活的美，正是为了创造观众所希望欣赏的美，便将戏剧创造作为终生为之奋斗的事业。因此，在歌舞伎舞台上的演员，经常不同程度地发散着几分美的感觉。这种感觉美，是表现与再现的两种艺术表演风格的具体体现。这种表现与再现的感觉美，是用演员的生命，在美的私生活，以及类如美的私生活中，再造出来的。歌舞伎舞台展示出来的美，是演员在具有研究意味的生活实践中，升华出来的舞台艺术美。歌舞伎的舞台艺术美，是用演员的生命创造出来的。

人类乾坤是一场戏。而戏剧的演剧舞台，却不是人间真正的生活，也不是现实生活中的真实片段。演剧艺术，是由演员在戏剧舞台上，对现实生活与超现实生活，进行艺术表现与艺术再现的场所。然而，这种现实生活与超现实生活的表现与再现，又都是来源于现实的真实的人类生活。

日本歌舞伎，是比一般演剧更注重感觉美的演剧。这是观众欣赏趣味的要求。"美的生活或者类比这种美的生活，常常是支配着歌舞伎演员的生活。""大体上，与风流韵事相关表示爱的生活，是美的生活的中心。""从歌舞伎史全体来看，显示的是从浪漫的向写实的转移。"（守随宪治《歌舞伎通鉴、俳优编》）

在歌舞伎的艺术创造史上，存在着表现与再现，两种歌舞伎

演员的舞台实践生活。一类是歌舞伎发展初期，京阪地域的藤十郎、江户地域的市川团十郎、九代目团十郎的生活。他们一出场就呈现出一种美气。他们的生活，完全是为了考虑如何创造舞台的技艺、精神、样式，所进行的戏剧生活实践。这种生活实践的结果，是从气质品格与风雅的昂扬中滋生出来的美，而取得成功。这就是从现实生活中，所提炼出的写意性表演技艺。

由于人生观的根本不同，另一类则是写实生活相。持这种生活态度的舞台实践，最终能成功创造出来的写实性表演技艺，相比较而言，是在歌舞伎艺术发展史的后半期。小团次、五代目菊五郎的生活，就是在研究舞台写实化的日子里，断送了日常生活的人间岁月。这是他们唯美的人生观而生发出来的光彩。

由此不难分析出，歌舞伎演员的生活，对于普通艺术家，是不能直接进行的艺术实践生活。歌舞伎演员的生活是在“视观众为上帝”的精神支配之下，在舞台上为创造观众乐于欣赏的美生活而献身的生活。这是歌舞伎戏剧艺术发展的历史事实。

歌舞伎演员的人生，是为了创造舞台技艺的人生。正是由于歌舞伎演员用毕生精力，创造了来源于现实生活，又区别于现实生活的美。或者说演员用全部生命创造的演剧艺技，达到了出神入化的观众欢悦乐意欣赏的美，才使有的歌舞伎演员获得了“千两役者”（价值千金）的演员报酬。

在江户时代创造歌舞伎时期，其著名演员的名气，是现在完全想像不出来的。在此，如果用日本国民的偶像，来进行比喻当时的情景，都不能足以说明问题。当时名演员们在舞台上穿的服装、装饰的发型、使用的物品，都被人们模仿成为民间流行使用的东西。演员在舞台上的台词，有的也在民间流行，也成为不足为奇的事情。透过江户时代歌舞伎观众，对歌舞伎名优的崇拜历史，透过“千两役者”的演剧报酬，则足以从另一个角度深刻揭

示出歌舞伎演员“视观众为上帝”的艺术献身精神……

日本歌舞伎的戏剧发展历史，是以达到观众欣赏喜爱为标准核心，同观众审美心理相互依赖、相互依存的历史。日本歌舞伎的舞台艺术美在观众中诞生、发展、完善，又被观众所钟爱。日本歌舞伎与戏剧观众的这种密切依赖关系，不仅仅是在歌舞伎诞生期、成长期、完成期得到了充分的体现。在二十世纪九十年代，日本歌舞伎已经成为精美舞台艺术的今天，仍然是以观众作为上帝，继续维系着戏剧艺术无限延续的生命之源。

例如：位于现在东京的新桥演舞场，曾于1991年举行了“新装十周年纪念公演”。松竹株式会社的永山武臣社长，在“新装十周年纪念公演”的公开致词，则从歌舞伎企业的经营管理者角度，进一步说明歌舞伎演艺界“视观众为上帝”的戏剧观。同时，又从历史的角度充分证实了，日本歌舞伎的“芝居”与歌舞伎的观众之间，那种长久以往的、独特的、密切的、相互依赖的鱼水关系。

> 本新桥演舞场，自昭和57年（1982年）4月新装开场以来，作为演剧的殿堂得到了大家赏赐爱顾，一边上演多姿多彩的作品，一边能够非常顺利地继续向前发展。托大家的福，现在又迎来了4月的十周年。回顾过去，本剧场在大正14年（1925年）4月经由“东踊”开的场。不幸的是，在经受昭和20年（1945年）的战灾中，被烧失了。然而，在关系者的热意关照之下，又能在昭和23年（1948年）迅速地再建。结止到昭和54年（1979年）8月闭场，先后举行过歌舞伎、新派、新国剧、松竹新喜剧、以及文乐净琉璃、前进座、“东踊”、舞踊会等，形式多样化的联合演出。于是，便构成了相当亲切的丰富多彩的一般舞台。舞台与客席的距离，正好处于非常

> 恰当的亲近感位置。这或许是便得诸位值得高兴的理由之一吧。同时，还有开场以来所积累的相当丰厚的实绩，这便建筑了剧场所依存的信用……（新桥演舞场“《欧古丽》斯巴歌舞伎”1991年四、五月）

二十世纪末，世界性的科学技术发生了根本性的急剧变化。人类社会生活已经被确实地卷入历史新潮之中。昔日那曾以支撑着人类生活的各种规范也都依存着新时代的历史变革而随之改善。现代人类生活的娱乐范围，相应地转入了大众层。电影、电视、戏剧，这三种艺术门类相与争夺观众层的艺苑争战中，电视屏幕以它得天独厚的优势既冲击了电影界，又冲击了戏剧界。日本的戏剧舞台却扬长避短，充分运用演员表演与观众欣赏的交流，同在一个场景的自然条件，充分发挥了电影与电视屏幕难以实现的剧场演出效果。

日本歌舞伎受“视观众为上帝”的戏剧观所支配，歌舞伎演员以献身精神所创造的，民族特色与时代气息的精美戏剧舞台，深深吸引了观众视觉的凝聚力和观众听觉的注意力。歌舞伎舞台上，风流别致、惊异生动的戏剧情节牵动着观赏者的心弦；奇美多彩、妙景生辉的时代画面驱使着观赏的双眼；观赏者们在置身于别开生面的戏剧场景之中，都禁不住地望而称赞……

在位于日本东京黄金地带——银座的“歌舞伎座”，是公演歌舞伎的固定剧场。歌舞伎座除了每星期一作为剧场演出的固定休息日之外，一年365天，几乎每年每月每日都固定不变地分为上午场、下午场，公演两场歌舞伎剧目。歌舞伎座的剧场附近，观摩歌舞伎的观众熙熙攘攘络绎不绝，每天都像节日般地喧哗热闹。

在歌舞伎座的剧场里，有身穿价格昂贵和式盛服的老年绅士、有身穿西装的现时代壮年、有身穿华丽和式女装的贵妇人、也有

穿着新潮艳服的当代女性。这些年龄、身分、地位、性别，各不相同的观众，几乎都是用手托着的日式盒饭代替正餐，安安稳稳地坐地观众席间，他们一边兴致勃勃地观赏本民族的戏剧艺术，一边尽情地分享演员创造的戏剧人物形象的妙趣与欢乐……

仅以歌舞伎座兴演歌舞伎的实况为例，在歌舞伎座剧场的开放日子里，每年就要演出多达600场次的歌舞伎剧目。日本歌舞伎是用何等的经营方式吸引观众，基本上达到了每场百分之九十的观众上座率呢?

这又是歌舞伎能够着眼于未来，在进一步扩大中老年观众层的基础上，更注重培养新一代的青年歌舞伎观众。歌舞伎演艺界的同仁志士们，以“视观众为上帝”的戏剧观念指导之下，在国家文部省（相当于中国文化部）的资助支持下，创办了多种鉴赏歌舞伎的组织机构、举办了多种形式的歌舞伎观摩演出，才使歌舞伎的观众层，一代接续一代地进行着良性的循环……

例如：为了培养日本青少年对日本民族戏剧的欣赏能力，在日本的国立剧场，设立了国立歌舞伎教室。按照半价收费标准、或者全部免费的优惠条件，专场为青少年与中学生们举办以“歌舞伎教室”、“校仓会”为名的歌舞伎演出说明会。

又如：为了培养日本国民对歌舞伎的观赏兴趣、提高普通观众鉴赏歌舞伎的水平，先后在歌舞伎座创立了“歌舞伎会”、“三楼观赏会”；在都民剧场创立了“歌舞伎团体”；在浅草会公堂创立了“歌舞伎养育会”；在日本舞踊剧场创立了“定期演出会”等各种民间组织。这些自筹资金成立的民间歌舞伎组织，都是为特意吸引歌舞伎观众，能够鉴赏入门而设立的机构。这些组织机构，都是以各种不同的优惠条件，以各种不同的引导方式，为各种不同层次的观众，由浅入深地组织观摩歌舞伎剧目。一边指导普通歌舞伎观众怎样鉴赏入门，一边引导观众从美学的角度，去欣赏

体味歌舞伎舞台艺术美的真谛。

在歌舞伎倡导鉴赏入门的戏剧文化教育下，在足以能引起观众欣赏歌舞伎的基础上，又进一步激发社会各界人士学习与研究歌舞伎的兴趣。歌舞伎演艺界的经营者们，专门请一些有研究建树的大学教授和戏剧评论家，在不同地点、不同时间分别开设各种不同规模、研究形式不同的歌舞伎艺术讲座。

像：舞台创造研究所的“柝的会”，是以游舟、食事、恳谈等风趣多样的形式，举办了各种具有娱教于乐性质的歌舞伎讲座。三越文化中心，是由戏剧评论家进行专题讲座的形式，从不同角度具体引导观众，对歌舞伎的舞台艺术进行欣赏入门。歌舞伎演学会，则专门组织与歌舞伎的戏剧样式形成，关连相密切的艺能——人形净琉璃，进行学术研究性的讲座。日本 NHK 文化中心讲座，分不同层次举行了：近松门左卫门的戏剧作品；歌舞伎的美与艺；歌舞伎的特质与江户文化时代；歌舞伎的俳优艺谈等，形式多样、内容具体丰富的歌舞伎学习讲座。

不可忽视的是，歌舞伎演艺界的名优们，是从各自“家艺”的“创艺”角度，组织了各种形式的自体表演艺技后援会。坂东玉三郎的成员俱乐部、中村勘九郎的“若鹤会”、松本幸四郎的“晓会”、中村吉右卫门的“吉见会”、中村儿太郎的后援会、中村桥之助的“驹的会”、中村富十郎的“友的会”、市川团藏的“银之会”、坂东八十助的应援团、市川右近的爱好团体、市川笑也的爱好俱乐部，便是至今在歌舞伎演艺界存在的各种后援会。歌舞伎演艺界的名优，就是以组织多种名目的后援会，联络加深与观众的感情。这些自体后援会，在举行多种歌舞伎演剧的思想交往活动过程中，宣传自体的“家艺”与表演艺术风格。

任何一门完美的艺术，没有观众欣赏，就等于失去了作为人类艺术的最基本意义。没有观众的戏剧是不成功的戏剧。戏剧如

果没有观众，就等于失去了戏剧的艺术生命力。正是由于日本歌舞伎，视观众为上帝，并且代代相承地与戏剧观众保持长久的密切依赖关系。这便是日本歌舞伎经受电影电视艺术的冲击浪潮，非但没有失去观众，在某种程度上却扩大了观众层的关键。

在世界剧坛面临着戏剧危机，剧场观众的上座率日渐下降的情况下，日本歌舞伎的经久不衰演出局面，现在成为引起世界注目的事实。认真研究日本歌舞伎在“视观众为上帝”的戏剧观念支配下创造的民族戏剧舞台；分析日本歌舞伎艺术生存与观众的利害关系，这对永葆戏剧的艺术青春，又从戏剧观众的角度，提供了值得参考的依据与学习借鉴的经验。

二、表现生活与再现生活的二重性

在世界的戏剧舞台范围之中，存在着写实剧、诗剧、叙事剧、表现剧、象征剧等，名目繁多的戏剧舞台样式。在世界的演剧创造方法中，存在着古典主义、浪漫主义、现实主义、未来主义、象征主义、表现主义、自然主义等，多种方法创造出来的戏剧舞台样式。正是这种类繁多的舞台形式，构成了世界戏剧舞台艺术创造的文明历史。因此，戏剧舞台上的不同的戏剧种类与戏剧样式，则是伴随着演剧创造方法的不同，才以多彩绚丽的各种戏剧方式，展示在世界演剧的百花园中。

观览世界戏剧舞台的历史画卷，在此对世界剧坛中的各种戏剧形式不同、名目繁多的戏剧种类，进行综合性的分析，大体上可以分为现实生活的写实剧与超现实生活的非写实剧，这两大类别。剖析世界剧坛中具有多种舞台艺术特色的戏剧样式，在此进行综合性的思索，大体可以分作现实生活在舞台上再现与超现实

生活在舞台上表现的两种创造方法。

现实生活的写实剧，是运用了现实生活再现的戏剧创造方法。这种创造方法，最早是从古典主义创造方法演变而来。古典主义戏剧创造方法的形成，先后经历了：从古希腊悲剧经过中世纪的飞跃，又过渡到意大利的文艺复兴，再发展到法国的古典剧形成法则化，最后历经浪漫主义时代之后的易卜生近代写实剧的再生，而最终确立的。

古典主义“三一律”的写实剧创造方法，在世界演剧的历史长河中，从 16 世纪到 18 世纪，独占了二百年以上的戏剧创造历史。相对而言，在使用现实生活写实剧的“三一律”古典主义创造方法以外的各种戏剧创造形式，都称之为超现实生活非写实剧的创造方法。

世界二千五百多年的戏剧历史，是古典主义戏剧与非古典主义戏剧；现实生活的写实剧与超现实生活的非写实剧；人类现实生活在舞台上的再现与浪漫生活在舞台上的表现；这两大体系派别的戏剧种类。这两大体系派别的戏剧舞台，在创造方法与演出效果的竞技过程中，相互克制、消长、兴亡、盛衰、交替，则形成了世界演剧历史的具体丰富内容。

戏剧舞台并非人类真实的生活场所。戏剧是根据创作者们各自人生观的不同，对人类生活的理解不同，因人而易地从现实社会生活的源流中生发出来的。戏剧是根据创作者审美观念的不同，从人间普通的生活、人类理想的生活、世界幻想的生活中，经过各自综合性地选择、洗炼、凝聚、夸张的过程，最终形成的现实生活再现与超现实生活表现，这两种戏剧舞台的艺术表现形式。

日本歌舞伎，是以“视观众为上帝”作为戏剧创造的宗旨。是以江户时代的社会风情，作为戏剧舞台的创造源泉。是以舞台上真实地展现与超现实地表现江户时代的社会生活作为戏剧中心内

容。最终把江户时代的风土人情，自然地溶化在生活的艺术再现与生活的艺术表现的戏剧情境之中……

日本歌舞伎的舞台戏剧形式，是依据现实生活再现与超现实生活表现，这两种创造方法的相互并存，二重艺术创造的艺术舞台。日本歌舞伎是表现与再现、现实生活与浪漫生活，二者相结合的艺术产物。日本歌舞伎在世界剧坛体系派别的分类中，是属于写实剧与非写实剧的相互综合、是属于再现与表现艺术创造方法的二重并举，进行创造的民族戏剧。

日本歌舞伎的戏剧舞台，用艺术再现生活与艺术表现生活的创造方法，创造了现存的三类演剧样式。

即：表现生活的“荒事”；
再现生活的“和事”；
体现浪漫生活的舞蹈剧“所作事”。

“荒事”、“和事”、“所作事”这三种戏剧样式，是以完全不同的戏剧风格、不同的戏剧语言、不同的戏剧人物动作、不同的戏剧人物造型、不同的戏剧故事情节、不同的艺术表现手法，在舞台上丰富地构成了充满人世间喜怒哀乐的情感生活。歌舞伎“荒事”、“和事”、“所作事”的三类演剧样式，是以日本历代的社会生活为舞台背景，多彩描绘出江户时代的社会精神面貌和人类潜在的灵性。

在歌舞伎的戏剧舞台上，时代生活的显现与人间性灵的展现，是以多场多幕式的舞台戏剧结构来表现的。歌舞伎戏剧舞台的每一场结构，基本上都是按照古典主义的“三一律”结构方式进行戏剧艺术构思的。在每一场戏剧中表现与再现的舞台生活，是以各自能够形成集中完整的故事为前提，将每场戏剧的生活内容，而结构成为独自形成的洗练美、自体美、整体美。歌舞伎戏剧舞台上的每一场景中的具体戏剧内容，又都是用主知的、论理的、求

心的、收敛的、紧缩的、一环紧系一环、一扣再系一扣的构成方式。

日本歌舞伎，为了充分地展示历史时代的精神面貌、为了深刻地剖析人类大千世界的灵性、为了深入地挖掘人世间男女情感的心性，为了生动形象地塑造出具有日本特定历史时代的社会戏剧人物，为了创造一个普通民众乐于欣赏的民族戏剧舞台，是在灵活运用表现生活与再现生活的创造方法基础上，又使二重艺术方法有机地结合地一起。

无论是再现生活还是表现生活的歌舞伎舞台，在戏剧人物形象塑造方面，人物的语言，是沉静的、深刻的、哲理性的，是有助于展开人物性格的内在矛盾冲突为核心的。当戏剧人物性格的多元化矛盾，已经构成不可调和的尖锐的性格冲突时，戏剧人物的舞台行动线，是压抑性的，恐怖性的，充满激情的。再现生活的舞台场景，一幕幕戏剧画面，是由愤怒的、残酷的、凶杀的、流血的、极端的、具有强欲性报复动机的戏剧人物的极端行为而构成。歌舞伎舞台上再现生活的戏剧人物行为，是从现实社会生活中那些真实的、历史的、传闻的、浪漫的、富有想像力的，一个个生活片断节选组合而成。

再现生活与表现生活的戏剧舞台创造，每一场景的戏剧情境，都是为了努力集中并融化观众的视觉、听觉、感觉，而结构了生活内容丰富的震撼人们心弦的激烈场面。歌舞伎演员在扮演不同的戏剧人物过程中，人物的舞台行动线，是集中凝视着每场戏剧的情节与情境的发展，将自身置于各种人物关系的矛盾纠葛之中，用演员的全部身心去错觉、去幻想、去体味、去同化在事先设定的人生试验……

表现生活与再现生活的戏剧艺术，是为了达到再现与表现人类现实生活中的人生片断为目的。在戏剧效果方面，为使观众面

对舞台上的特定戏剧场景，能够设身处地感受到人类生活的真实意境。

歌舞伎演员在生活再现与生活表现的戏剧舞台上，是用自演员自身体内的全部创造激情，去感悟舞台上的戏剧生活情境。同时，歌舞伎演员潜意识地去调动自己在全部演剧艺术生活实践的体验与感受。发挥演员自身体内的主观能动性，去升发演员自身体内积累潜存的生活美、意识美感觉。于是，在歌舞伎戏剧舞台的特定生活环境中，演员的戏剧人物动作，是充满创作激情地去丰富人类的社会生活，去丰满戏剧人物的思想情感，去充实戏剧人物性格的血肉之躯。并针对戏剧舞台上的各种不同生活事件，赋予自然万物以灵性，对各种愤怒、残酷、凶杀、流血、极端、强欲、报复的恐怖戏剧场面，赋予人类大千世界以人性。

与此相反，唯独作为体现生活的歌舞伎浪漫舞台——所作事（舞蹈剧），戏剧结构是欢快的、主情的、松散的、离心的、扩展的、飞跃的。在体现浪漫生活的特定戏剧情景中，戏剧人物台词，是舒展、流畅的。体现浪漫生活的戏剧情节与内容，则不是以注重揭示人物性格的矛盾冲突为中心，而是以在舞台上着力渲染具有人性自由、理想飞翔、梦幻魅力的戏剧场景作为舞台结构的核心线。歌舞伎演员的戏剧表演动作与戏剧人物的行动贯穿线，是面对观众席上的观赏者，为使观众能够轻松愉快地欣赏具有表现人生趣味的浪漫生活，以达到自由自在地去回味人间美好的理想生活……

在体现非现实生活的“所作事”浪漫舞台上，歌舞伎演员则充分调动自身体内，对人类美好生活的向往；自觉唤起内心世界，那种对天地之间生灵万物的自然生态的幻境。歌舞伎演员有意识地，从自身戏剧艺术生活实践的回忆当中，去努力品味人类自由幸福生活的美好意境。从演员的体内自然而然地生发出一种热情

高昂、阳刚的美气质。从演员的形体动作中飘溢出一种奔驰浪漫的理想色彩。所以，当观众面对舞台场景的色调美、服饰变化美、人物形象美、舞蹈动作美、情态生动美，便使自己情不自禁地置身美的娱乐享受之中。在这个表现人生的浪漫娱乐场之中，在充满无限想象力的戏剧情境之中，在充满大自然界无限生机的自由欢乐之中，使观众自然而然地展开理想的翅膀，去向往实现人类自由美好的生活梦想。

歌舞伎的戏剧舞台，是为再现人类社会生活的某个片断，是为表现某种超人类现实生活的浪漫现象，是为达到再现与表现各种生活为目的。歌舞伎的戏剧舞台效果，是为了使观众能够面对戏剧舞台的各种场景，去真实地感受，去充满幻想地去回味人类世界中的各种生活意境。

歌舞伎被称为“所作事”的舞蹈剧，作为表现人生理想的浪漫舞台，除了没有严格按照“三一律”定律进行戏剧结构之外，无论表现生活还是再现生活的歌舞伎舞台，每一场景的戏剧内容创造，都是按照“三一律”的结构方式。然而，歌舞伎在连接戏剧每一场景与戏剧每一幕景之间的总体布局，却又完全打破“三一律”的严谨结构方式。

首先，歌舞伎舞台场景的设计安排，其舞台画面的设计变化与戏剧人物的自由穿插，构成了一幅幅自由时间与自由空间的自然流动气势。这种舞台时空的流动创造，是依赖舞台上精意安置的花道、圆形回转舞台、纵向上下双层返转舞台、大大小小的局部舞台升降台穴、戏剧人物与舞台道具可在舞台上空转运的宇宙飞天等，多种控制舞台的暗道机关来实现的。

这种流动性的功能作用，既用于对浪漫生活的表现，又应用于对现实生活的再现。它是根据歌舞伎戏剧创造内容的需要，既用于每一场景的时空流动，又用于每一场戏与每一幕戏之间的过

渡纽带。歌舞伎的戏剧舞台布景装置和舞台美术设计，是依靠写实与非写实的二重艺术创造方法来实现的。歌舞伎的布景设计，是形成歌舞伎舞台上所呈现出来的自由时间与自由空间的自然流动点。

同样，歌舞伎演员在化妆、扮装以及戏剧人物形象的塑造方面，也是依据写实与非写实相对应的二重戏剧创造方法来实现的。歌舞伎戏剧人物的舞台样式美，一是根据歌舞伎的“和事”与“荒事”这两种戏剧流派风格的分流，二是根据演员所扮演的戏剧人物不同，而确定不同的化妆与扮装的具体使用方法。歌舞伎演员在扮演各种戏剧舞台人物形象的过程中，多彩多变地运用了：男扮女装、服饰的反复变换、戏剧人物角色的瞬间交替、舞蹈剧的舞姿形变等，多种塑造人物形象的变幻艺术手法。歌舞伎演员通过不同的艺术化妆与扮装的艺术手法，创造的多姿多彩、多种造型、多种风格的多种戏剧人物形象，在现实生活的再现与超现实生活表现的戏剧舞台上，构成了戏剧人物群像的艺术美。

综上所述，日本歌舞伎是在世界创造戏剧舞台艺术百花园中，是在古今东西的人类世界舞台上，独立地创造了独特艺术美的民族戏剧。歌舞伎作为独特民族戏剧的创造，其成功之处，在于它不拘泥一切戏剧艺术创作的方式，综合地有机地充分运用了艺术表现与艺术再现的二重艺术创造方法。从而，便独出新裁地创造出了具有日本民族特色的戏剧美舞台。

今天当你身为一名普通观众坐在剧场里欣赏歌舞伎的时候，随着一道道幕帘被徐徐拉开，便会渐渐感悟出歌舞伎舞台艺术美的奇妙之点：

A、演剧舞台的场景自然美特征。

即：巧夺天工的舞台布景设计：春、夏、秋、冬的四季自然风景与现实生活的人类生活情感相互交融。这种相互交融的舞台

效果，实现了戏剧舞台空间与戏剧舞台时间的自然流动美。歌舞伎戏剧舞台的新奇构造；舞台瞬变机关的设置；戏剧人物与舞台场景的精妙巧合；戏剧情境与舞台时空的自然变化；是构成演舞场奇异变幻与时空动势美的交点。

B、戏剧人物化妆美与服饰美特征

即：戏剧角色的化妆与扮妆：演员运用了“隈取”这种异装版面的化妆方法：演员扮演戏剧人物角色时，在舞台上运用了服饰快变、服饰幻变的多变手法；特别是演员在瞬息之间相互替身换面，创造了妙趣横生的奇特效果。

C、演剧本质与演剧样式美的特征

即：歌舞伎的演剧本质样式与“能乐”与“狂言”的区别：日本歌舞伎是为江户时代市町庶民而创造的演剧舞台风范。浪漫夸张的“荒事”、写实逼真的“和事”、富于幻想的“所作事”三种不同演剧艺风的相得益彰与情调互补，结构了一个绚丽多姿又赏心悦目的民族戏剧舞台。

D、舞台人物形象的变身美特征

即：男性演员“女形”变身的演技：自阿国歌舞伎被禁演以来，歌舞伎舞台上至今都是由男性清一色演员扮演各种戏剧人物角色。而歌舞伎演员的男扮女装，不是扮演而是变。歌舞伎演员的“女形”变身，是在日本“众道”沐浴之中，生发滋育的一种独特变身术。改男性的英姿体魄，变“女形”的娇媚体态、这是歌舞伎塑造舞台戏剧人物至关重要的艺术手法。这是歌舞伎舞台上的艺花之蕊。这是具有独特演剧舞台艺术魅力之髓。

E、男女爱情升华的悲剧美特征

即：追求人性解放与封建伦理道德形成的生活悲剧。歌舞伎是表现情男恋女爱情生活的艳美舞台；是浓缩了时代、社会、家庭的各种生活悲剧的心灵世界。歌舞伎舞台上再现的社会风流生

活，活生生地展示出人类对幸福生活的忘情呼唤。歌舞伎舞台上表现的男女爱恨交织的生活场景，血淋淋地揭示出人类众生对人类美好生活的心灵企盼。

歌舞伎A、B、C、D、E的艺术美创造，是歌舞伎运用再现生活与表现生活的二重艺术方法，在戏剧舞台上具体体现。歌舞伎表现生活与再现生活的二重性艺术创造，这是歌舞伎在日本民族传统艺能演剧样式上的再度更新与重新创造实践。

在此，进一步综合而论，日本歌舞伎绚丽精美戏剧舞台，是与人类的社会历史并存的艺术舞台。日本歌舞伎的演出剧目，是独具日本民族人性心灵的舞台范本。日本歌舞伎所展示的时代生活，是以戏剧舞台作为形式，是以舞台上活生生的戏剧人物群体，构成了一个日本江户时代的活生生历史博物馆。

世界戏剧艺术的发展历史，是从2500年前开始。而自称日本古典传统戏剧艺术——歌舞伎，却从400年前才开始诞生。随着国际文化艺术交流的不断深入，日本歌舞伎“芝居”的舞台艺术价值，越来越引起世界剧坛的高度关注。日本歌舞伎现在已经成为具有日本民族艺术特色的奇花异朵，在世界的戏剧百花园中，越来越显示出它那潜在的艺术魅力。日本歌舞伎，用演员的生命肌体，用艺术表现与艺术再现的二重戏剧创造方法，在世界舞台上成功建造了具有人类历史意义的演剧舞台，这是歌舞伎对世界人类艺术作出的巨大贡献。

三、庶民赏心悦目的“物真似”

早稻田大学文学部教授、早稻田大学坪内逍遥纪念演剧博物馆的馆长（翻译文化赏，艺术选奖文部大臣赏，紫绶褒赏的受赏

者）——鸟越文藏先生，在《元禄歌舞伎考》的研究著作中，明确地指出：

> “阅读了狂言本、调查了台本、倾听了音曲（中略），我认为日本演剧史正像舞踊脉那样，存在着物真似的脉。”

日语的“物真似”，在《新日汉辞典》中的词意是模仿、效仿的意思。物真似是以“视观众为上帝”为基础，是在艺术再现生活与艺术表现生活的二重戏剧创造的过程中，体现在歌舞伎演员自身的演剧价值观。“物真似”是演员本体与演员自我表现，在舞台上一元化的统一体。日本歌舞伎的“物真似”，在世界剧坛中，唯有歌舞伎演员才能实践的演剧价值观。“物真似”是形成歌舞伎演员在戏剧舞台上的美意识、美感觉的内在潜流，是日本歌舞伎“芝居”二元化创造的结晶。

演员是艺的实体，“物真似”是演员创造的艺。“在此，由于生产劳动社会进行的作为生存的基本保障，要从表面把自己抛舍进去，这是放弃生的意味。于是，以放弃自己为前题而获得的自由，是神人、漂泊者、或者是非生产者。”（神岛二郎《近代日本的精神构造》）歌舞伎演员用“物真似”（模仿）创造的艺，就是在生产劳动社会，为了获得基本生存的保障，将自己的人生进行了赌注。

日本歌舞伎在“视观众为上帝”的戏剧观念支配下，灵活地运用了写实与非写实、艺术表现与艺术再现的二重戏剧创造方法。在歌舞伎演员全身心地投入到戏剧艺术实践的生命肌体之上，创造了具有日本民族艺术特色的“荒事”、“和事”、“所作事”的戏剧舞台。在歌舞伎舞台上，以歌舞伎演员为中心的“物真似”，便是庶民观众赏心悦目的新奇表演技术。

日本歌舞伎是江户时代的历史产物，歌舞伎演员“物真似”价值观，是在江户时代封建锁国的社会等级制度之下而萌生。日本江户时代的封建锁国体制，“如果说横向是封锁了拓宽空间的话，纵向是延伸了身分制度的抑压空间。幕藩体制的构造，对于治者与被治者之间的严重身分阶层制，是众所周知的事实。身分制度的整备，是与锁国的确立过程，几乎是同时期进行。”（今尾哲也《变身的思想、变身论》）

歌舞伎演员“物真似”的演剧价值观，就是在江户时代封建统治制度的抑压之下形成的。江户时代铜墙铁壁式的社会身分等级制度，是使歌舞伎演员视生理与肉体关系而无法顾及的社会基因。在江户时代整个漫长的历史岁月中，在统治者与被统治者之间，不可逾越的封建社会等级身分制度之下，歌舞伎演员不但被深深地压在社会的最底层，而且一直被设置在“制外者”、“河原乞食”、“贱民”、“芝居恶所”的非人社会地位。这种种贱民的社会身份，一直延袭到江户时代完结，始终得不到一个普通人所能得到的生存资格。歌舞伎演员赖以生存的演剧场所，又被鄙视以“芝居小屋”、“小屋的东西”等贱称。江户时代的歌舞伎演员，是介于人与畜这两者之间的怪类。他们在生不自由、死不如意的人生道路上；在生不如死、死又不愿放弃生的生死边缘线上，歌舞伎演员只有依靠聪明的才智，最佳选择了视戏剧舞台为从现实苦界中解脱的唯一场所。这种选择，是歌舞伎演员先后经历了从本体的自我心理、生理、肢体、肉体的超越过程之后，才果断地确立了创造“忘我”的演技，最终生发出将演员全部生命，献身于戏剧舞台的“变身”出世思想。歌舞伎演员这种从现世人间苦界中的思想解脱，从思想解脱到超越现实生活中的自我，从自我超越到献身精神的确立，这便是“物真似”演剧价值观的形成全过程。

日本江户时代以来，作为真正都市文化的成立，用变身的行为，作为通向虚幻享乐世界之道，这是变身的主题。歌舞伎演员的变身行为，是唯有歌舞伎演员才能实现“物真似”的艺。江户时代的社会风情，汤女浴池的卖春浴女、吉原游廊公娼的人性风流，庶民町人对个性解放强烈追求的各种享乐欲望，是歌舞伎演员在戏剧舞台上，“物真似”地再现生活与表现生活的社会基盘。

歌舞伎演员模仿这类生活的“物真似”，是与江户时代幕府统治封建社会秩序背道而驰的。歌舞伎演员在戏剧舞台上实现的“物真似”，是在市町庶民实现肉体享乐的欢乐别天地中，是在与现实世界相对立的虚幻世界中，是从日本民俗艺能中被称为“见世物”（即魔术、杂耍、出洋相、被人取笑或被玩弄对象）的层次中超脱出来，是以演员自身体内的能量，是对封建等级制度的社会秩序进行破坏反叛的演剧行为。

游廊与芝居，都是在江户时代封建社会统治制度之下，由庶民町人自己建造的娱乐场所。游廊与芝居，在江户时代被封建统治阶级称作“二处恶所”。“二处恶所”是与江户时代封建统治阶层的社会秩序，格格不入的非日常生活的世界。“二处恶所”是被江户幕府驱逐到市内繁华地区之外边远地界的，与日常社会生活相隔绝的，社会“制外者”赖以维持生存的，放纵庶民个性情感想的欢乐别天地。于是，歌舞伎的“物真似”便直面人生，赤裸裸地选择“恶所之一”的公娼游廊，作为戏剧舞台再现与表现人类社会生活的模仿对象。

歌舞伎演员在戏剧舞台生活艺术实践中，对现实生活进行模仿性的“物真似”，既不是单纯生活表层的写实，也不是真实生活的照搬。歌舞伎演员的“物真似”，是从模仿对象的表皮，渐渐地向血肉深层渗透；其次是由浅入深地浸入筋骨；最后潜入到人性的底根。歌舞伎对“恶所”游廊的模仿，广义是从游廊的传统、风

俗、习惯；狭义是到廊中游女的体态、仪表、衣裳、容貌、精髓，都极尽演员一切能量地进行了“物真似”的模仿。这种模仿，是从男女性爱的本能、从人性的底根之处进行的“物真似”模仿。

歌舞伎演员对游廊直接性的“物真似”模仿，是以演员的本体形象为基础，由表及里地经历了：从演员外貌化装到演员的形体动作；从演员的形体动作到演员的思想情感；从演员的心理到生理改变的一系列变身演艺过程。歌舞伎演员的“物真似”，是日本特定历史时代抑压出来的再现生活与表现生活的变身演艺；是江户民众乐于抛金舍银进行欣赏的“芝居”风流。

翻开歌舞伎的艺术发展历史，元禄时期的野郎歌舞伎，是确立演艺的黄金时代。此一时期歌舞伎演员是从“众道”的舞台生涯，转进到表现生活与再现生活的“物真似”时期。歌舞伎演员的演剧价值观，便从出卖肉体的风流，转向芝居“物真似”的风流。随着元禄时期“芝居”观众与歌舞伎演员之间的价值观突变，歌舞伎演员的舞台生涯，便以“物真似”的演艺，作为赖以生存的唯一途径。

歌舞伎演员的“物真似”能否在戏剧舞台上创造成功，这是作为演员能否出人头地、能否出世立身、能否确立家族演艺风格的至关重要的环节。这是区别荣与辱、富与穷、喜与悲的分水岭。所以，“物真似”便成为歌舞伎演员，献身于戏剧舞台的弃我创造精神。歌舞伎演员为了在等级制度分明的现实社会，实现作为演员存在的生命价值，便抛弃一切心理、生理、肉体、形象等自然男性身体的多方面障碍，以获得观众赞许承认、欣赏好评的掌声作为最高生活目标。

歌舞伎“艺居”在追求“物真似”形象美的过程中，在忘我的演剧艺术生涯中，在长期的戏剧艺术生活实践中，是以再现生活的写实性、表现生活的非写实、表现生活与再现生活的二者合

一，成功地创造了江户民众喜于欣赏的戏剧人物群像。

元禄歌舞伎时期，上方歌舞伎的创始人——坂田藤十郎，就是以江户时代的“恶所”——大阪新町游廊作为创造艺居的艺术源泉，以“制外人”一名妓花“夕雾”在游廊的悲惨生活作为生活原形，成功地创作了《夕雾名残正月》剧目。坂田藤十郎在创造藤屋伊左卫门（夕雾的情人）这一戏剧人物的“物真似”演技过程中，就是以再现生活“形似”的演艺，而夺取“濡事的开山、倾城事的元祖”桂冠。（《日本全史》）

《役者论语》是用日文、英文两种文字印刷的，专论歌舞伎演员表演的戏剧论著。这是一部专门论述日本“三津”（江户、大阪、京都）之地，著名歌舞伎俳优的表演论文集。全书共包括：舞台百百条、艺鉴、菖蒲草、耳鹿集、续耳鹿集、贤外集、佐渡岛日记七部文章的内容。其中由狂言作者“东三八”撰写的《贤外集》一文，便是对坂田藤十郎如何创造“物真似”的戏剧人物形象，留下的记实文字：

坂田藤十郎是经常到倾城（游廊）涉足的名人。他是以扮演廊中嫖客而成名的稀奇之人。有一年，他演出《夕雾》狂言时，扮演了富人伊左卫门的戏剧人物角色。在此，是描述他怎样穿制草鞋的事实。

藤十郎扮演伊左卫门角色，需要穿的一双草鞋制做好之后，让他试穿。藤十郎刚一见到草鞋就说太大，吩咐重新做一双。当做鞋的人说：“这双鞋完全是根据您的脚尺寸大小做的。您如果认为大，怎样做才合适呢？”藤十郎说：“我到游廊去，是属于买主一方的客人，鞋要再小一寸。”随后，做鞋者便按照要求，重新做了一双鞋。

由于草鞋小的原因，藤十郎在排练场上，使用两个脚趾

夹草鞋，进行排戏。藤十郎在正式登台演出时，也同样是两个脚趾夹着草鞋上场演戏……

对此，认为不可思议的人，便问藤十郎为什么夹着一双不合脚的草鞋上场。藤十郎解释说：“这双鞋，是游客到扬屋（游廓上等名妓的妓楼）寻花问柳的游乐之时，在庭院中有脱鞋动作的时候使用的。如果脱在舞台上的草鞋尺寸过大，观众肯定会说藤十郎的脚怎么像锄地人的脚那么大。这样一来，就与嫖客的身分不相称了。”

透过《贤外集》对藤十郎穿制草鞋的演剧记实，足以说明藤十郎扮演戏剧人物过程，是再现生活的创造写实性典型。那么，同在一部《役者论语》中，由福冈弥五熟郎撰写的题为《菖蒲草》一文，这是对创立歌舞伎“女形”演技的芳泽菖蒲，如何由男性扮演女性的表现生活的经验自述：

“平时必须要像女人那样生活，否则就很难成为演技超群旦角。扮演旦角，如果仅仅是在登台演戏的时候，才意识到自己是在扮演女人，那么演出的结果会更像男人。

旦角是由男子扮演的，当旁人称呼‘她’、或者是‘夫人’的时候，如果脸红心跳，这只能说明演技还不到家，演艺也没有取得成就。即便自己是已经有了孩子的成年人，但我仍然是应当童心尚存，这样才会扮演得既自然又出色。

旦角演员就在舞台之下，也应有女子的心理。吃饭等，也要留意背着旁人。当与男性演员相处时，仍然要以男女相待。这样，在舞台上表演男女爱恋场面，才不会流露出性别上的痕迹。”

坂田藤十郎是再现生活的“物真似”，芳泽菖蒲是表现生活的“物真似”，市川团十郎是体现生活的“物真似”。例如：《助六由缘江户樱》助六的美男子形象，是由1704年袭名的二代目市川团十郎，于1713年4月创演的。《助六由缘江户樱》这一剧目，在歌舞伎舞台演出近300年的历史过程中，九代目市川团十郎也曾经是扮演助六这个戏剧人物的佼佼者。

“‘当助六走到花道上嘭地一声打开伞的时候，要是没有我是日本第一美男子自信的话，我就演不好这个角色。’这句话，便是九代目市川团十郎，在谈到如何成功扮演助六的这一戏剧人物的经验之谈……”（河竹登志夫《演剧概论、再现与表现》）

17世纪以来的元禄歌舞伎创造，是创造、确立歌舞伎民族戏剧演剧艺风的黄金时代。随着歌舞伎艺术的不断完善，随着传统继承的“艺道”不断发展，元禄歌舞伎时期创立的各种演剧艺风，传统继承到了明治时代的19世纪。

九代目市川团十郎、五代目菊五郎，在明治时代的歌舞伎戏剧舞台上，是享有一代盛名的名优。前者是以扮演男性主角而著名，后者是以扮演女性角色而著称，两者既同台演出、同台献艺、同台合作、同台竞技，又对“物真似”写实与非写实的演剧艺风，各自持有与对方相反的创艺观念。

例如：六代目菊五郎在《艺谈百话》一书中，通过自己拜九代目团十郎为师的切身学艺经历，通过其父五代目菊五郎的对自己说艺体会，对两位明治一代名优在表演艺技观念的异同，作出了非常具有说服力的评述。

> 先父确实独自树立了一家艺风。但是，与市川团十郎的演技论全然不同。我常常想，难道两者没有统一的艺道吗？比如对于虫子的鸣叫，先父的观点是：我全神贯注地聆听虫子

的叫声，而且可以模仿它。

然而，团十郎的观点是：纵然是可以这样做，但是做起来是极为不容易的。因此，只要能引起观众产生一种虫子叫的感觉，就已经相当不错了。

另外，先父坐在舞台的正中央时，看见我拿着荷包的位置稍微有一些偏差，就立即小声地斥责我“朝右面靠一点”、“向左面移一点”。而且稍有不快，先父便用铅笔画上记号。到了第二天排练时，故意走到我做错的地方取出荷包对我说“你昨天在这儿做的不对”。当我把荷包放到有记号之处时，先父就马上显出高兴的样子说“对啦”。

先父的艺风就是这样，从初登台到告别舞台，自始至终都非常地严谨。可是团十朗则相反。同样是移动位置的一件事，他最初想移动一尺，随后移动了五寸，最终则移动了三尺，甚至到了演出闭幕之时已经移至舞台的另一端。

观众对此的评价是众说纷纭，有的说先父的方法正确，有的说团十郎是真正名人的演艺。

归根结底，日本歌舞伎“物真似”的演技，没有脱离写实与非写实、再现生活与表现生活这两大类演剧的模仿技艺。更进一步地讲，歌舞伎的艺术发展，歌舞伎演员在舞台上扮演具体戏剧人物形象的“物真似”创造方法，自元禄歌舞伎以来，始终是再现生活的形似；表现生活的神似；浪漫生活体现的形似与神似的二者综合。

综上所述，鉴于歌舞伎演员唯戏剧而献身的“物真似”演技意识，是在封建等级社会制度的重压之下产生，是超越社会现实生活的逆反行为。正是歌舞伎这种“物真似”“艺术变身”的演剧立意，才成功地创造了江户民众赏心悦目的“风流”戏剧舞台。

纵览歌舞伎的戏剧舞台，从元禄歌舞伎时代以来创造演出的歌舞伎剧目，传统继承到现在，无论是表现生活的“物真似”，还是再现生活的“物真似”，每个歌舞伎剧目都有一个具体完整的人生故事。每一个戏剧故事，虽然没有明确具体地说明戏剧的主题，却呈现出了一派人类生活的日常场景。观众是在一片充满人生悲欢离合、喜怒哀乐的，表现生活与再现生活的戏剧情境之中，领略到人类社会生活中自然存在的多种亲情。正是戏剧舞台上创造的时代不同、色彩不同、形式不同、形象不同、生活场景不同，使观众感受到在人类不同历史时代的社会生活中，蕴含着多方面的生活哲理。

横观江户时代歌舞伎舞台上创造的演剧内容，观众是透过与游廓“恶所”相关的生活场景，领略到延系人类众生的根性。尽管歌舞伎的戏剧舞台不是真实的人生舞台，然而，歌舞伎演员通过“芝居恶所”的“物真似”演艺，借助于虚实两者之间，将一幕幕人生的真实画面、一个个人类的生活行为、一种种与生俱来的儿女亲情、一场场人间的情变凶杀史实，活生生、真切切、血淋淋、实实在在、丝毫没有任何掩饰羞涩成分地，展示在观众的面前。

歌舞伎的戏剧舞台，虽然仅仅是对现实生活的艺术表现与艺术再现，但是，戏剧舞台上展示的男女性爱、亲子之爱……这都是维系人类生态平衡的主旋。

歌舞伎的传统戏剧舞台，是一种表现人类性爱情爱的“风流”美生活。歌舞伎的传统舞台，是展示日本民族风俗习惯的美意识、美感觉。正是由于歌舞伎演员独有、独特、独存的“物真似”演艺，才使歌舞伎的演剧舞台，具有无限的艺术生命力。正是因为歌舞伎演员在特定的历史环境下，以戏剧舞台作为实现人生价值的“物真似”立意，才创造出民族戏剧——歌舞伎。正是

第五章
歌舞伎的演剧本质与样式

歌舞伎是继日本的能乐、狂言之后产生的民族戏剧。歌舞伎是在综合性地吸收了日本传统的舞乐、能乐、狂言、净琉璃的戏剧艺术表现方法的基础上，再经创造生成的舞台艺术。歌舞伎的戏剧舞台，既与能乐、狂言的舞台演剧形式保持着历史上的传统承继关系，同时，歌舞伎与能乐、狂言的戏剧艺术本质，又有着明显的区别。歌舞伎与能乐、狂言的戏剧舞台样式相比较，各自都具有各自的鲜明特色。

能乐（简称能），以唱为主、以念白为辅，并格外讲究韵律文辞的典雅华丽。能乐的文学剧本称为“谣曲”（韵文、散文）。狂言是在能乐之后产生的科白剧，是以通俗白话为主、动作为辅的讽刺滑稽剧。能乐以描写贵族英雄猛将的悲壮故事为主要内容，而深受日本武士贵族的喜爱。狂言是以嘲笑达官权贵的愚蠢、讽刺贵族阶层的各种生活内容，而深得社会各个不同阶层的欣赏。歌舞伎作为慰藉市町庶民性情的娱乐舞台，生动反映市町庶民的情感生活为内容，而深获普通民众的宠爱。

歌舞伎与能乐、狂言相比较，能乐是净化灵魂、水墨淡雅的“幽玄”舞台。狂言是幽默含蓄、色墨相兼的“高雅”舞台。歌舞伎是纵欲纵情、色彩浓郁的“娱乐”舞台。如果说能乐的演剧样式，具有写意重理的艺术特色；那么狂言的演剧样式，则具有写

艺重义的演剧艺风。而歌舞伎的演剧样式，是一种着力描写人类性情的生活舞台。

一、能乐舞台的艺质、艺风

小宫丰隆在《岩波写真文库、66、能》一书中指出：

“能是于日本足利时代1300年产生的舞台艺术，至今已经延续了六个世纪之久。能从自我虐待到形成戏剧意图为止，在世间经历了无数次的峻烈、精进、鞭策、雕琢等方面的反复矫正，才成为今天世界文化人所应该具备的艺术才识。”

日本的能乐，自形成以来被称为“猿乐”。进入日本明治维新的改革时代，才被视作日本传统的古典艺能，正式称作“能乐”。能乐诞生于公元14世纪的日本室町、南北朝时代。演出日本能乐的观世座、金春座、金刚座、宝生座，被称为活跃在14世纪日本能乐演剧舞台上的大和猿乐四座。

根据《日本全史》记载，1374年在位于京都的熊野神社，观世座的观阿弥（结崎结清，1333—1384）与世阿弥（结崎元清，1363—1443）父子，演出《翁》、《自然居士》的能乐剧目之时，有幸得到了17岁室町幕府三代将军足利义满（1358—1408、二代将军义诠的长子。11岁生父逝世之后，继任三代将军成为专制君主）的欣悦和赏识。自此之后，世阿弥便成为足利义满将军身边的宠童，集足利义满将军的宠爱于一身。于是，日本能乐的演剧舞台，便被室町幕府的统治阶级视为具有“众人喜爱”的戏剧艺术精髓。从此，能乐便由贱民艺能一跃成为日本贵族阶级观赏的

艺术。

观阿弥与世阿弥父子二人，在室町幕府将军的财力、物力、政治权利的大力支持下，在日本的伎乐面具与舞乐面具的基础上，创作了能乐的鬼神、男面、女面、怨灵等多种不同人物角色，多种不同神态的能面具。同时，观阿弥又以细腻非凡的表演才能，创作了《松风》、《卒都婆小町》等大量戏剧作品，为日本的能乐艺术打下了坚实的基础。在此期间，世阿弥子承父业，从其父观阿弥那里领受到了能乐论的多种秘奥理义，为日本能乐的集大成，打下牢固的根基，做了多方面的艺术准备。

1418 年，在京都的世阿弥，经过十几年努力，终于完成了《风姿花传》通称《花传书》的论著。《花传书》是经观阿弥口授，由世阿弥进行文字整理成书的。《花传书》从第一章的“年来稽古条条”至第七章“的别纸口传”，共包括了“时分的花”、“真实的花”、“花镜”、“至花道”、“拾玉得花”等方面的演剧理论。在《花传书》著作中，把演员比作花。在著作中，从演员种花、知花、花秘的角度，对演技、习道、动作、美论，都一一进行了论述。《花传书》作为能乐论的奥义，是世阿弥子承父业、集能乐之大成的艺能结晶。《花传书》是经由世阿弥父子多年从事戏剧艺术创作实践，相传于后世的艺术真髓。

综上所述，日本的能乐过渡发展到 15 世纪的日本室町时代初期，正是由于观世座的观阿弥与世阿弥父子二人，以室町幕府统治阶层的赏识作为契机，以室町幕府将军作为发展能乐的强力后盾，才使日本能乐的集大成得到实现。

能乐是以歌舞的演唱形式，进行演出的剧目。能乐剧本（谣曲）的题材内容，大体上都是选自日本古典文学名著中的部分情节内容。能乐剧本的戏剧结构，是以叙事抒情的故事为主体，挖掘情节内在感人力量。能是极静的高雅艺术，却又不局限于表面

的静。能舞台含有极为猛烈的强度，演员的舞台动作呈现出无限的内在力度。“能”不是简单地表现执念，而是将一切动作的表现都隐于内心深处。演员的动作是运用了超出人本内藏的极限，而压挤溢于其外的。

能乐的艺术本身，是建立于孤高、素洁的基础之上，含有浓郁的超自然主义色彩。在能舞台上演的神灵能、男（修罗能）、女能、狂物能、鬼能，都充分体现着世阿弥所主张的“强而娴静”的风体。即：强猛暴烈的音乐、娴静斯文的动作、优雅华丽的演剧特色。

能乐是极为严肃的戏剧艺术舞台。能乐演员的技艺是极为严谨的表演艺术。据说能乐的剧目在舞台上演出之前，大体上都要排演百遍以上。在能乐的舞台上，能乐演员的表演动作是伴随着能乐的音乐节奏，在舞台上呈现出固定的人物造型。舞台上扮演主角的能乐演员，一只脚刚迈出去，手就先举起来。然后两脚向外划圆再返回，而手的动作是先向下脚向上抬，再急速地抽回。左右两脚是支撑畏惧型地反复踱步，从左足开始向右足返回过程中，一边用右足踏一下拍子，一边向左旋转成一个三角形，后再向舞台的左面行进。

能乐主要角色以在腰间挂着的小鼓伴奏，要与演员的形体动作相吻合。演员小鼓的伴奏与演员形体动作之时，演员需全神贯注地屏住气息，以达到一种意气投入的表演境界。例如，能乐《道成寺》的乱拍子，变为蛇体的女性，先从眼睛注视着钟，到执念飞入钟内的表现动作，充分体现出了人物性格的内在力度。因此，能不是简单地表现执念，一切运作表现都是由隐藏的内心深处，向内压入呈饱和状态之后再溢于外。

能乐的艺术，具有“不言而喻”表演艺术特色。这是用内在心理动作的表演，而不是外在动作的直接表达。演员在不外露的

表演过程中，留给观众任意想像的充分余地。能是在极力简化多余动作的同时，极力加强内在心理动作的猛烈性，并在舞台上以旋涡式的动作达到自然而然地流露。这就是能的艺术。

能乐的舞台演出形式，按照传统承继下来的固定程序，是全天一日演出能的戏剧舞台。一日演出能乐的传统程序，是先由“翁”作开场演出，然后才能依次演出神、男、女、狂、鬼的5种能乐。能乐舞台上演出的神、男、女、狂、鬼，即：第一幕称为神灵能、第二幕称为修罗能、第三幕称为女能、第四幕称为物狂能、第五幕称为鬼能。

从古时开始，一日之间依照的这五个演出顺序，这是根据序、破（前段、中段、后段）、急，五段的理论法则进行排列的。序破急的“序”担当神灵能，从全天一日演出的能开始，就把典故中的正确素材作为舞的内容。这不是卖弄技巧，而是以祝语的歌、舞为主。能乐舞台为了在最初阶段就具有观看的价值，便间接地考虑后面能乐演出的剧情风格，适当地采用一些热闹的代用曲，以此避免单调无味的舞台节目，达到吸引观众的目的。

“翁”：

是在每年日本新春正月的初会“能”，或是特别纪念庆祝形式的“能”，都称为“翁附”。“翁”登上舞台进行了祈祷“天下太平、国土安康”的仪式之后，能舞台才能开始从第一幕的“神灵能”演到第五幕的“鬼能”，最后进行“祝言能”。“翁”的演出形式，与其它的能相比较，“翁”的作法，比其它的能更接近于式典。“翁”舞的神乐、谣的神歌，都被看作无比神圣的内容。承担“翁”这种工作的演员，还要特意地进行别火洁斋。

演出能乐的当天，在舞台乐屋（后台）设立的翁饰祭坛，容装着白式与黑式的翁的面具箱，如同安置神体一样郑重。供奉翁面具的神酒洗米，翁以下的演员都要拉幕进行领受。能乐开场之

有舞蹈才能的主要演员来承担。第三幕的女能，是用“序之舞”、“中之舞”中的“舞中舞”插入其中作为定场式。第四幕“狂女能”中的《百万》、《蝉丸》、《花筐》等，是加在第三幕中作“序之舞”、“中之舞”中最为适当的舞中舞。序之舞、中之舞是最能体现能乐的舞，是突出体现能乐之舞唯美情趣的象征。“序之舞”的品位需要静，而不需要优雅趣味。“中之舞”则比“序之舞”的品位，要少几分优美的情绪。

第四幕的物狂能：

神男女狂鬼虽然是第四幕的代表，但事实上又加入了形形色色的性格。例如：现在物、游狂物、怨灵物、神仙物、灵木灵鸟物的风体区分，男物女物的区分等，都是此幕的内容。因此，第四幕又称杂能。为了构成多种多样的扮装，有时甚至从二幕、三幕的情节中间选一些内容，作为第四幕“物狂能”波澜曲折的故事情节。根据序破急法则，为了调动观众重复欣赏二、三幕的情绪，演员不能有重复的模仿动作。同时，要多使用一些具有欣赏趣味的花谣之类的曲。

第五幕的鬼能：

鬼能是全天一日能的最后一幕，亦称尾能。此幕的鬼，都是超人间性存在的天狗类。神男女狂鬼都统统称为鬼。像：龙神、稻荷明神、山姥、藏王、大天狗、鬼神、酒吞童子、闫魔大王等，都列入鬼的范围。谣与吟在此幕之中，占据了很大位置。剩下的曲，称作武动的行动掺加进来。

最后一幕作为一日能的演出，即将结束之际，特别需要演员具有高水平的演技，才能达到声势高涨的热烈场面。细纤手势的演技要打得妙、双脚快速强踏拍子的乱舞狂动，要达到令观众目瞪口呆地凝视剧情急变的效果。这一幕里扮演鬼能主要角色的面和装束，都要呈现出来。他们的面是妖美的形相，装束的色彩模

样是强烈的，头饰是赤头和黑头，所拿的道具都是鹿背杖、打杖、剑等武士所用之物，演员的动作要给对手以强烈的威吓之感。

总而言之，一日演出的神、男、女、狂、鬼的五种能，是从正确严肃的神能开始，向优雅典丽的演技、幽玄情趣的女能方面移动；继而，又从有观看价值的东西，变化到演出热闹繁华的尾能。最终，是在演技达到最高潮瞬息之间，在观众深感惊异之时，宣告一日能的演出结束。

追寻能乐的演出形式，以及能乐一日间的演剧程序，这是深受了中国“大曲”的影响。大曲是中国古代一种大型歌舞曲。大曲形式早在中国汉魏时代产生，大体上是在中国南北朝时期完成的。大曲歌舞演唱的程序是：“前面有‘艳’，中间是有乐器伴奏的民歌演唱，可以反反复复唱若干段。后面还有‘趋’和‘乱’。唐宋大曲，是由同一宫调的若干‘遍’组成在宫廷宴会上演出的大型乐舞，每遍各有专名。”（张月中主编《中国古代戏曲词典》、黑龙江人民出版社）

中国大曲的演出程序大致分为，序奏、中序（拍序）、破急的三大段。第一段是无歌不舞的散序；第二段是以歌为主的拍序；第三段是以歌舞相兼节拍急促的舞蹈为主的急。由此可见，日本能乐的序、破（前段、中段、后段）、急，五段的理论法则，与中国大曲的序奏、中序、破急，有同工异曲之妙。

日本民族相信人死之后有灵魂存在，认为人死后的魂向灵的高山复归。所以创造了以死后的灵魂作为主题的能乐艺术。能乐是演出神灵的舞台，这是能乐舞台艺术特征的集中体现。

能乐的第二幕修罗能，是继：一幕神能的“序”之后，为“破”之首的重要一幕。能乐中“修罗能”的主人公，是在15世纪完成的。修罗能的主人公全部是武将，都是在战争中任过职的人。不管战争是胜利还是失败，都是在战场上牺牲众多士兵队伍

的有罪者。所以在其死后必定被堕入地狱，并永远承受责难之苦。能的舞台，就是对彼时彼地战死的古战场，有意地在此时此地，由访问旅行的僧侣诵读经文。为了安慰死者，在舞台上再现已经去世武将的生前容貌、表现战场上的姿态模样和故事情节，于是，武将随着早晨的光明，重返人世间生活的情景，再向地狱回归复原。

能乐的“修罗物”，被传到现在的有 16 种。以下便是其中的 4 种舞台样式。

第 1 种、《田村》：使用的面具是太平。

舞台上是一位活跃在 9 世纪的名将幽灵。他讲述着如何征服鬼神的内容。

第 2 种、《赖政》：使用的面具是赖政。

舞台上是一位源氏军的老将幽灵，在商量重新复兴的计划。他讲述并回忆追想宇治川的战争场面。

第 3 种、《经正》：使用的面具是青年表情的“十六”。

舞台上是一位非常爱好弹琵琶的贵族青年。他讲述着因为战争失败而自杀身亡的经历。

第 4 种、《巴》：使用的面具是表现女性的“十六发”。

舞台上是一位英勇善战、获取战功的女性武将。她讲述着持带武器进行战斗的场景。因为是女性，战争结束后便脱下战场的服装回归故乡。

相反，能乐舞台上“修罗物”题材以外的《善知鸟》剧情，则是描写了一位猎师，因触犯的夺取动物生命罪，表现猎师在人死之后，如何在地狱受罪的痛苦形状……

能乐的演剧艺风，不是依靠写实完全体现出来的。能乐演员在舞台上的运步与脚足的运动，这是能乐基本的动作。能演员在舞台上表演动作之时，面具不能歪、视线不能斜、身体不能摆。为了严格禁忌观众看到走路的双足，所以才使用叠足在舞台上一步

一步地运转。这就是能乐在舞台上演出的最基本的型。舞台上的能乐演员，无论在任何情况之下，保持演员身体的造型体姿绝对的不变，这才算作是真实的能。能乐舞台的一切动作都是模式化的美。

在能乐的笛、小鼓、大鼓、太鼓，这四种乐器的伴奏声中，能乐的舞台造型有两种样式。一种是有意义的物真型，对人和动物的声音与动作的模仿。像《安宅》的弁庆，使用金刚杖打判官的动作，就是物真型的动作。一种是无意义的象征型，没有任何意义的舞台动作。像：弁庆在富坚面前表演的男舞，是丝毫没有意义的型。例如，这种马蹄莲开花型的一左一右表演的舞姿，反反复复的表演虽然是在动，但不是写实型。物真型与象征型，是能乐舞台强、正、美的人物造型。正是这种强、正、美的舞台造型，形成了日本能乐舞台独特的演剧艺风。

能的面具，是能乐的真髓。能面具是雕刻与绘画的融合。能面是使用刀、技、笔的技术。自古以来能乐的名面珍具，强与柔、刀法与画法都给人浑然融合之感，都是刀、笔、技法的鲜明的杰作。面具的雕刻巧妙，彩色精绝，这便是对能面作者，见能、知能的鞭策。

能乐演员在舞台上的装束，是在一定的使用范围之内，使用巧致大胆的花纹图案，谋求服饰的色调式样与剧情的融通变化。透过能乐演员在舞台上的衣装与面具，便能使观众深切感悟出从能乐舞台上溢流出来的那种高精深的艺质、艺风、艺样。

二、狂言舞台的艺质、艺风

狂言是日本传统的古典艺术之一。狂言是继能乐之后产生的

科白剧。日本狂言是以通俗白话为主，以舞蹈动作为辅的讽刺滑稽剧。

狂言与能乐，都是起源、发达于日本的室町时代。距今已有将近600年演剧的发展历史。狂言虽然与能乐是在同一个时代诞生，又曾在同一个戏剧舞台上通力合作；然而，能乐与狂言在演剧本质与演剧艺风上，即存在本质上的异同。

能乐与狂言的演剧形式，都是源于“猿乐”，都是从“猿乐”中再生而出的表演艺术。不同的是，能乐是向着歌舞剧方向发展，狂言却朝着科白剧方向努力。能乐是日本传统演剧舞台唯一戴有假面的戏剧。而狂言是日本传统戏剧中唯一不化妆的净面戏剧。能乐舞台是以庄重礼仪为本，狂言舞台是以生动活泼为根。能乐的戏剧表演动作，强调的是静中有动的深度。狂言的戏剧表演动作，强调的是动中有静的韵味。

狂言从平安朝时期的猿乐开始，就与“幽玄”为主的能乐同台演出，并保持着密切合作关系。狂言最初作为能乐舞台中的一个组成部分，是能乐舞台中滑稽的一幕，称为狂言。狂言是在能舞台演出神、男、女、狂、鬼，这五幕能中间穿插演出的。狂言于两幕能乐之间的演出，一是为能乐演员可以在狂言演出的过程中，更衣化装，改变形象，为下一幕能乐演出做好充分准备。二是，使能乐与狂言的演剧内容，起到一个衬托互补的功能作用。在能乐舞台上，一幕能乐、一幕狂言的这种演出方式，可使观众在庄重与诙谐、高雅与纯朴的两种戏剧舞台的对比中间，倍增对能乐舞台欣赏的兴致。

例如：能乐与狂言的戏剧形式相比较，能是幽玄的象征主义，狂言是辛辣的现实暴露主义。能是需要音乐伴奏的舞台，狂言是不需要伴奏的人物对话。能演员的扮装是绚丽豪华的贵族趣味，狂言则是简单朴素的庶民趣味。能的女人是端立的女面华丽的唐织

长绢的衣裳质地，而狂言的女人是呈素面的美男假发（白布卷头），服饰衣装的打扮，是城市之中平凡普通的一妇人。能乐是以描写贵族英雄猛将的悲壮故事为主要内容，深受日本武士贵族的喜爱（武士阶层主要来自地方豪族的子弟、庄园里的富裕农民，忠实于主人、充当主人的私人武装）。狂言是以嘲笑达官权贵的愚蠢、蔑视贵族阶层生活为内容，深得普通民众的欣赏。如果说普通观众对能舞台远而敬之的话，那么对狂言舞台则保持一种亲近的态度。

另外，能乐的剧词、剧诗有文词华美的特色，剧情基本上都是歌颂佛法功德。狂言则是民间日常的生活用语，描写当时特定历史社会中的真实生活片断。狂言的舞台上，是由两类性格鲜明的对立戏剧人物，构成了一幕幕具有喜剧色彩的故事情节。其中一类是名族世家的达官贵人，另一类是社会上普普通通的小人物。狂言的剧情，基本都是以描写小人物的聪明，鞭打公侯王孙的愚笨作为中心情节内容。居于社会上层高官厚禄的强者，往往成为狂言舞台上被耍戏嘲弄的一方。

狂言与能乐舞台上强弱势力的对比，以及戏剧人物冲突的最终结局，恰恰都是背道而驰。能乐舞台歌颂的是公子王孙、封建诸侯、佛教僧侣。与此相反，能乐所歌颂的人物，恰恰变为狂言舞台所讽刺的对象。能乐舞台是历史的、神灵的、世界的、人类的、大人物、大英雄的悲壮情节。相反，狂言舞台则是现实的、生活的、日常的、平凡的、不足挂齿的小人物的区区小事。

能乐与狂言作为同台演出的孪生舞台，同步进入贵族阶层的府邸，并同时成为幕府统治阶级的欣赏艺能。但是，能乐的剧情是偏向于贵族阶层的一方，并受其宠爱，狂言的剧情是偏向于普通平民百姓的一边，而受其钟爱。能乐的戏剧情节，来源于日本的历史题材与历史的传奇故事。狂言的戏剧情节，则是选材于中

世纪的普通民间生活。能乐是以叙述抒情的戏剧内容，使观众沉浸在梦幻想像的、没有尖锐矛盾冲突的虚无世界之中，去净化已经被现实生活同化了的心灵。狂言是以生动敏锐的戏剧情节，将观众带入充满社会现实的尖锐矛盾冲突之中，与舞台上的戏剧人物同生活共命运。狂言是唯广大民众赏心悦目的传统戏剧。

在日本文学史上，狂言是日本中世纪社会生活的反映。狂言的演剧样式，是日本古时代形成的小喜剧。狂言属于日本高尚的平民文学范畴。狂言是由中国的散乐传到日本，流传于民间，继而成为神社寺院之内的祭祀、祭礼，最初被称之为猿乐。狂言是在猿乐的中间，掺夹了杂技的滑稽动作，于13世纪之后又受到了日本古代的歌舞影响，逐渐变化成为一种古剧。狂言在舞台上使用的语言，是600年前中古时代的日常生活语言。

日本狂言的演剧形式与中国古代戏曲的宋杂剧，有许多相近之处。中国唐宋以前的滑稽剧，在宋代都称为杂剧。宋杂剧是各种滑稽表演、歌舞、杂戏的统称。宋人吴自牧在《梦粱录》中曾说："杂剧全用故事，务在滑稽。"狂言与宋元杂剧相仿，都是以丑角为主的，具有贵族化、文学化、喜剧化色彩的戏剧。每一个戏剧故事，都是根据序、破、急的理论作为依据，有开端、发展、高潮的情节内容。

狂言是小喜剧，又是独幕剧。狂言是由二至四个人物角色进行演出的。在演出狂言的舞台上，大体需要主角一人，配角二人至三人。或者，需要主角与配角各为一人的狂言师登台演出。狂言剧中的戏剧人物，主角与配角这两者之间，是一对产生性格冲突、矛盾尖锐的对立人物。每个狂言剧目的演出时间，基本都是控制在30分钟左右。狂言作为日本古代的小喜剧，是在幕府足利将军的大力提携之下，不断发展成为日本文化艺术史上独具风格特色的传统艺能。

日本的江户时代，是狂言戏剧发展的黄金时期。狂言在江户时代，相继产生了大藏流、鹭流、和泉流，这三个不同的戏剧流派。随着日本社会历史时代的改变，随着日本明治维新的社会变革，狂言与能乐的艺术命运产生了质变。进入明治时代以后，能与狂言均被划入了全然日本古典化的艺能范围。日本的舞乐进入了皇家庭院成为宫廷文艺，至今在天皇御宫内流传。能乐与狂言，随着武士幕府的政治权力分崩瓦解，便渐渐地失去了作为武士家族的主要观众层。于是，能乐与狂言的戏剧艺术命运，便面临着严重的戏剧危机。狂言三大流派之一的鹭流，就是在明治时代失传的。继续坚持在社会上流传演出的大藏流、和泉流，是在后来受到了西方欧美文艺思潮的影响，变成了上流社会的社交戏剧。所以，狂言戏剧才能在近、现代社会中得以复兴，并流传至今。

狂言始终保持着民间演剧的独特性。狂言是一种与现时代社会生活相接近的戏剧表演艺术。狂言在演剧思想、演剧舞台、戏剧表演、人物扮装等方面，都具有接近现实生活的艺术特色。特别值得注意的是，狂言成为独立的舞台艺术，这是第二次世界大战后发生的艺变。

第二次世界大战，是日本狂言自明治时代以来，经历的又一次艺术产生质变的转折点。狂言是在第二次世界大战之后，才摆脱了从属于“能乐”舞台的艺能地位。随着现代社会时代的不断发展，随着日本民族古典传统艺能的变迁，狂言戏剧现已成为独立的艺术体系。狂言现已构成了一个独立演出的戏剧舞台。日本的狂言舞台，现在已是日本古典传统戏剧文化中，一枝傲然挺立、艺节高昂、独花异放的腊梅。

狂言戏剧的历史，经过了6个世纪之久的艺术舞台实践，相传至今保留下来的只有和泉流、大藏流二大狂言艺术流派。流传下来的狂言剧目，共有280多部。尽管遗留下来的这些狂言作品，

都没有留下作者的姓名，然而其狂言作品的情节内容，至今都未失其日本文学艺术精品佳作的价值。在相传下来的280多部狂言作品中，在现代日本狂言舞台上演出的作品有260部。其中174部狂言剧目，是属于大藏流、和泉流这二大流派，共同享有演出权利的狂言剧目。此外，有6个剧目，是专属大藏流享有演出专利的狂言剧目；有80个剧目，是和泉流享有演出专利的狂言剧目。

狂言在日本的戏剧舞台艺术之中，是唯一不用化妆的演员表演艺术。狂言是用现实生活的人形体姿，利用诙谐幽默的语言和表演动作，直接表现人类的感性意识，淋漓尽致地直面表现人世间的各种喜怒哀乐。狂言的戏剧舞台，注重狂言师的语言表达能力与舞台演技能力。演出狂言的舞台，是一个没有任何歌舞的演剧形式。狂言戏剧，是一个滑稽轻巧、妙趣横生的演剧舞台。狂言的戏剧舞台，在不失古朴幽默感的情况下，把人世间一个个平平凡凡的生活细节描写得神气活现。

日本狂言的演艺、演技、演剧，都传继于本门一名有发展前途的世子。在此，仅以日本狂言和泉流为例，其演出剧目、其舞台演技、其艺术风格，已代代相传到第20代和泉宗家和泉元弥。

1996年5月，由世界联合国教科文组织资助，由中国艺术研究院、河北省文化厅在石家庄市举办了“96东方戏剧展演暨国际研讨会”。和泉流20代宗家和泉元弥先生为团长的、一行8人的狂言代表团，应邀出席了这次国际戏剧学术研讨会。我作为会议的代表也出席了会议。在会议期间的5月9日，我有幸观赏到了日本狂言和泉流第20代宗家——和泉元弥（和泉流19代宗家和泉元秀的长子）、和泉流19代宗家和泉元秀的长女——和泉节子（日本狂言史上的第一位女狂言师）、和泉流19代宗家和泉元秀的次女——三宅藤九郎（承传其祖父三宅藤九郎第9代艺名）这兄妹三人的演出，他们为大会演出了《盆景》、《棒缚》、《附子》三

个精彩的狂言剧目。

狂言的舞台，没有音多声浓的戏剧音乐，没有震耳明锐的音响效果，没有演员一展歌喉的戏曲唱腔，没有演员表演的舞蹈。舞台上只备有一条直通舞台的长廊，长廊的道边有三棵间隔相等的小松树。这条长廊是专供演员上下场的通行之路，与日本的花道作用相仿。面对观众的正面舞台上，一棵翠绿青松，高高地悬挂在正面舞台的中央幕布上，呈现出素朴高洁的舞台艺风。三位狂言师在演剧过程中，除了使用一把和泉流固定使用的扇子之外，仅备用一些与剧情发展密不可分的简单道具。在演出狂言的舞台上，全是依靠着三位狂言师自身完备的、生动清晰的戏剧语言，精益求精的表演艺术才能。

三位狂言大师的严谨艺术作风，精湛的演剧技术，高雅的艺术气质，娴熟的表演才能，使到场的观众们完全沉浸在充满高洁、素朴的戏剧情境之中。更使作为观众的我，深深感受到、深切体会到狂言这一古典戏剧的内在艺术感染力。

狂言的剧情，在滑稽之中带有强烈的讽刺意味，在欢笑声中带有辛辣的抨击意味，在纯朴的戏剧情节中隐藏着生活的道理。狂言的舞台是一片洁白、纯朴、高尚、净化的戏剧舞台。狂言的剧目虽然不长，然而却能让观众在充满欢快的笑声中间，每观看一场狂言，就会在脑海中留下一丝耐人寻味的某种生活真谛。这就是狂言的艺术魅力。这就是狂言经久不衰的艺术生命力。

《盆景》的剧情是：一位梦想得到社会上流行盆景的男子，因为总不能随心所欲地得到盆景，便悄悄地溜入一位大户人家的邸宅。当想得到盆景的男子，无意中又看到了许多桃子，便又立即产生了想得到桃子的念头。然而，当他刚想去摸桃子之时，忽然又有一种盗贼之感涌上心头，于是他便自我责备地痛声哭泣。由于哭声惊动了这家邸宅的主人，正在哭泣中的男人怕主人发现，只

好躲到了盆景后面藏身。这个男人在慌乱之中，不是露头就是露尾，终于被宅院的主人发现后，遭到了一番嘲弄。最后，想得到盆景的男人便满面羞愧地慌慌张张逃走了。

在此剧演出过程中，狂言大师模仿动物的啼鸣之音惟妙惟肖，模仿砍断篱笆、从篱笆缝隙之间穿身而过的声音，音量宽阔、音调形象，达到了表现生活的艺术效果。

《棒缚》的剧情内容是：有一位主人，发现每当自己外出之时，太郎、次郎这两个仆人总是在偷酒喝。于是，这一天在主人即将外出之前，他便心生一计。主人先把次郎叫来商量如何教训太郎的方法。次郎告诉主人，太郎正在练习棒术。于是，次郎与主人商定了用棍棒先把太郎捆起来的主意。次郎与主人，叫出了练习棒术的太郎，并乘着太郎练棒之机，按照原定的计划，将太郎的双手分绑在棍棒的两头。当太郎被捆绑之后，次郎却处于兴奋状态之时，又同样被主人反背着双手，用绳索紧紧地捆绑在一处。主人说："这样你们就没有办法喝酒了。"话一说完便放心地扬长而去。

太郎与次郎两人都被绑住了双手，在活动非常不自由的情况下，却仍然没有老老实实地呆着。他们在想方设法达到喝酒的目的。于是，二位仆人便利用主人捆绑的绳子和棍棒作为使用的工具，互相为对方端酒、斟酒、倒酒。酒兴之余，又唱、又跳、又蹦、又叫、又闹。当主人从外面回到家中，一看到两个仆人的尽兴喝酒的场景，目瞪口呆地茫然不知所措。

《附子》的剧情：主人因有事外出，便让仆人太郎、次郎专心致志地看守家门。主人出门前对仆人说："家里放有一种剧毒的附子中药，一定要倍加小心，否则被从附子方向刮来的风吹着，人就会立即死亡。"主人一说完话便出去了。

太郎为了不被从附子方向刮来的风吹着，便让次郎使劲地用

扇子煽风。次郎一边用扇子煽风，一边窥视主人的水壶。次郎渐渐地发现，水壶中并没有什么剧毒的附子，而是甜甜蜜蜜的砂糖。于是两个仆人便开始你争我抢地吃砂糖。最后还把壶底的砂糖舔得一干二净。吃过糖的太郎和次郎，又开始商量对付主人的计策。于是，他们先是扯破了挂轴的装饰画，后又打碎了贵重的茶碗。

当主人从外面刚刚跨入屋门时，太郎与次郎便嚎声痛哭。主人听完两个仆人痛哭原因之后便说："就是不能让你们活着。"两个仆人便立即接着哭诉说："我们本想以死来赔罪的，所以就吃光了壶中的附子想立即寻死。但是无论吃多少附子，就是死不了。"

《盆景》一剧，在舞台上形象地表现了一个想得到盆景的男人，从想偷盆景，到见到桃子又想得桃子，想取桃子又怕被人称为盗贼的人物心理过程。这是生活的真实。此剧在对小人物进行无情的讽刺过程中，同时又包含着同情和怜悯。同情之中包括谅解，谅解之中又包括着宽容，宽容当中包含着严厉的责备。同时，剧情的另一个角度，又对大户人家的斥责行为是一种不言而喻的批判。一个穷人想从许多桃子中取一个的自责心态，与大户人家不问青红皂白的谴责，在鲜明对照之中，包含着一定的生活启示。

《棒缚》与《附子》，对吝啬的主人进行无情的嘲讽，对聪明的仆人进行热情的赞扬。高贵者的愚蠢自信，带来了自欺欺人的结局。卑贱者的智慧才能，创造出各种生活的奇迹。有钱人的吝啬与烦恼；无钱穷人的一身轻松，在狂言师的精彩表演过程中，用活生生的生活现实，对比性地揭示出来。有钱人出门外出之时，心神不得安宁。没有钱的仆人，每天却生活在自得其乐的多种兴趣之中。这是普通日常生活中存在的现实，这是人类社会生活中存在的各种现象……

三个短小精悍的狂言喜剧，通过舞台上戏剧人物的艺术感染力的表演，沟通了不同时代、不同国民观众的欣赏心理。观众能

从小中见大，能从狂言的喜剧情节中，保持着清醒的头脑，对身边周围的各种生活现实，再一次进行认真的反思。三个短小精悍的狂言喜剧,从不同的角度有助于提高广大平民百姓分辨事非、应付各种不同生活环境的能力。鼓舞普通百姓在经受各种社会矛盾与生活压力情况下，应具备多种承受能力。

观看了狂言精彩的演出后的兴奋之余，我在进行学术研讨的大会上，针对狂言的戏剧语言问题，亲自向和泉元弥先生进行了请教。当我提出狂言语言是不是日本600多年前的语言问题时,和泉元弥先生立即作出了肯定性的回答。这便使我在无比惊异之中,又对狂言的艺术魅力肃然起敬。

日本狂言和泉流宗家至今有560年的演剧历史。1996年日本和泉流狂言到中国公演之际，和泉宗家后援会会长（日本兴业银行顾问、日中投资促进机构会长）池浦喜三郎先生讲:“1989年,和泉宗家的长女和泉淳子首创性地以女性狂言演员身分而登场。如今,人们对狂言的关注主要集中在和泉宗家的和泉元弥、淳子、祥子三兄妹身上。”

和泉宗家后援会副会长（大垣共立银行名誉会长）土屋齐先生讲:“和泉宗家是具有五百多年历史的狂言艺术的继承者。和泉三兄妹如今已各成一家，在国际上有很高的声誉。”

和泉宗家后援会副会长（丰田汽车公司会长）丰田章一郎先生讲:“和泉源流产生于日本传统的文化之中。作为日本艺术的源泉，日本的狂言也是世界的狂言，正朝着21世纪展翅飞翔。”

妙语生辉、妙趣横生、趣味无穷的狂言舞台，是广大劳动人民智慧创造的结晶。狂言的戏剧舞台是从社会现实生活的角度出发，揭示出统治者与被统治者之间的这对社会矛盾；展示出统治阶级作用力与被统治阶级反作用力的利害冲突；展现出社会上的小人物，如何克制社会上的大人物；社会弱者如何战胜社会强者

等一系列的社会生活细节。

狂言是用生机勃勃的戏剧舞台生活，狂言是用个性鲜明的众多劳动者形象，深刻精辟地揭示了社会生活向前发展的历史真理：高贵者愚笨，劳动者聪明。劳动创造了人类的智慧、劳动创造了丰富的语言、劳动创造了社会财富、劳动者是推动社会向前发展的真正动力。

我曾经情不自禁地自想自问：狂言这一具有光荣历史的日本古典的传统戏剧，如果说是因为歌颂了劳动人民的聪明才智，深受普通劳动者的喜爱，这是无可非议的；然而，狂言确确实实地与贵族统治阶级所乐于欣赏的"能乐"，同台演出了几百年，其道理何在呢？我又情不自禁地进行自问自答，身为高官达显的贵族统治阶级，当掌管的政治权力达到一定的限度，社会地位达到了一定的高度、物质财富积累到一定的程度，就会加倍需要劳动人民创造的精神财富，就会更加需要劳动人民智慧才能的滋补。

三、歌舞伎的风流演剧本质

日本的舞乐进入了宫廷，成为皇家宫院举行各种隆重祭祀大典的仪式礼仪。以歌舞为主的能乐，是祈祷自然万物的神仙、祭祀天地阴阳之间存在的神灵，成为寺院神社每年定期举行的庆祝五谷丰登、国泰民安、万民同庆的式典。完全话剧道白形式的狂言，成为一个反映劳动人民的聪明才智，激发劳动人民果敢高昂气质的戏剧舞台。提倡日本民族"义情与义理"精神为内容的人形净琉璃（文乐），是用人形木偶替代真实演员，是用义太夫伴唱形式讲解故事情节的人为戏剧舞台。舞乐、能乐、狂言、人形净琉璃，都作为日本民间创造的各种艺术文化形式，至今活跃在日

本不同场合的演剧舞台上。

探讨歌舞伎的源流，歌舞伎的舞台演剧中含有：舞蹈音乐、舞蹈动作、人物对话、戏曲伴唱的几种演剧要素。歌舞伎是既包括话剧、又包括舞蹈剧的演剧舞台。歌舞伎的最初演剧形式是歌舞。歌舞伎最初的演剧舞台，是以舞蹈占主体地位的“歌、舞、伎”形式的演剧。然而，歌舞伎作为江户时代庶民阶层喜闻乐见的演剧，又必然走一条与庶民大众相结合的道路，走一条朝着为创造近世时代的现实语言剧，而进行多方面的实践探索。狂言在日本被说成古典戏剧中的唯一语言剧。狂言的形成，是与能乐拙劣模仿的相对立的情况之下形成的。歌舞伎是将能乐的模仿性、狂言的现实性，进行融汇贯通的同时，从能乐与狂言的逆反方向进行学习吸收的基础上，确立了一条既不是能乐的“假面”，也不是狂言的“净面”，独自发展舞台的艺术道路。

首先，从日本历史文化背景的角度，分析回顾歌舞伎孕育诞生的历史。日本古典传统艺能的历史，到能乐为止可以说成是舞的历史。“跳舞节”包括狂言在内，以及到形成歌舞伎的基盘为止，则是具有从封建贵族的“踏舞”，向庶民阶层的“跳舞”方向进行移动的意味。作为日本近世时代（江户时代）产生的歌舞伎，是从舍弃日本中世纪的“踏舞”，而形成庶民“跳舞”的基盘为出发点。与此同时，歌舞伎又舍弃了中世纪“跳舞”性格所规定的“假面”。因此，歌舞伎的“跳舞”形式本身，便具有对中世纪进行反逆的艺术性格。歌舞伎的艺术本质，从它孕育时期开始，其艺能形式的社会历史背景，便一清二楚地表现出对中世纪进行诀别的本质特性。

江户时代是继镰仓幕府之后，由武家统治支配的封建时代。16世纪的日本，织田信长、丰臣秀吉、德川家康，先后实行的都是幕府的封闭的锁国政策，强调封建的道德观念，极不注重提高庶

民的文化素质。在封建统制政策的长期强制弹压之下，处于社会普通阶层的庶民，在政治思想上丝毫没有向上发展提高的余地。于是，已经具有社会经济竞争实力、已经具有操纵艺术文化发展走向的新兴市民阶层，在封建锁国铁策的强行统治之下，必然要极力寻找充实自体生命余量的生活空间。所以，男女之间的情爱、情感性欲的放纵、肉体享乐的贪恋、闲情逸志的渲泄，便成为新生市民阶层填补多余生活空间的主要娱乐内容。

江户时代市町庶民阶层的人性风流生活方式，是来自于江户时代这一特定历史时期的社会生存环境。江户时代的市町庶民阶层，对于多种生活方式的选择，是一种对于自我人体生命的充实、是对于自我人体生命的慰藉、是对于自我人体生活空间的维系。

由于庶民阶层那长久蕴藏、那长时间被压抑着的情爱欲念，必然要寻找自身抒展、渲泻的契机。因此，在江户时代慰藉庶民阶层情感兴致的游乐场所迅速地发展建立，成为特定历史时代的社会生活发展的必然趋势。江户时代的妓女游廊、歌舞伎芝居街，就是在这样一个特定历史时代背景之下，在新生市民阶层的生活中间滋生出来的二大娱乐场所。

不难看出，江户时代的市町庶民阶层，在特定的历史时代，特殊形成的各种生活嗜好、生活情趣、思想感情、风土人情、生存方式，这又是社会历史生活的必然。歌舞伎的演剧舞台，能够生动、丰富、全面、形象地活现、表现、再现、展现江户时代的市町庶民阶层的多种生活风情与内心深处的情感世界，这正是歌舞伎演剧艺术本质、艺术特征、艺术价值的综合体现。

歌舞伎的艺术创造，正是站在与德川幕府的封建统治相对立的政治立场上，从传统艺能的反面，传统地继承、借鉴、综合了：舞乐祭祀的艺术形式、能乐舞台的歌舞造型、狂言舞台的戏剧人物语言、人形净琉璃舞台的音乐叙事、抒情伴唱、木偶表演动作

的技巧，最终，歌舞伎才独自选择了与万物众生相关的“性”作契点；确立了表现人性风流作为自身演剧的艺术职能；人为地构成了一个人性“风流”的演剧艺术本质。

“芝居”即歌舞伎，在江户时代被德川幕府统治阶级视为“二大恶所之一”。歌舞伎演员在江户时代社会封建等级制度之下，又被划为的“制外者”、“人外人”、“河原乞食”。所以，创造歌舞伎的先祖们，完全站在与江户幕府统治阶级相对抗的政治立场上；持有与日本近世封建时代的社会伦理道德背道而驰的政治观念；创造了一个与封建社会制度、与封建社会秩序，完全对立相峙的“恶场所”；建造了一个纵情、纵爱、纵欲、纵性、纵色的“恶舞台”。

人性，这是人类社会历史向前发展，任何人都回避不了的人生现实。人性是无限延系着人类生命历史的根源。歌舞伎正是面对人类代代维系人体生命的现实，在舞台上纵横交错地展示出人性的根本。人性是生灵万物、人类众生源远流长代代相传的生物链。歌舞伎以人性风流作为演剧的艺术本质，一层层剥开了遮掩人身肤体的衣物面纱，一层层剖析了饰盖人类根性的道德外衣，将情男恋女身居于密室的私生活，再现与表现在生活艺术的舞台上。

歌舞伎是将人性的虚伪化为舞台上的现实，是将神秘化为真实。歌舞伎的俳优作为演剧的本体，是在超脱了观众媒体的基础上，是将个人的切身利益置之度外，将生命之躯置身于人生爱与死的深渊，化为舞台上实实在在的戏剧人物，默默地专心致志地将密室之中创造的人生片断展示在生活艺术的舞台上。歌舞伎是以演员自身生命作为艺术创作实践的本体，将自身在黑暗密室之处情姿媚态的个人私生活，转移到灯光明亮的演舞剧场，赤裸裸、活生生、情真真、意切切、逼真地，展示出了一个性爱没有极限的风流戏剧舞台。

歌舞伎作为人性风流的演剧形式，是在舞台上逼真地展现出生命的根处，是用活生生的戏剧人物形象表现出人体生命在密室生活的快感，这是歌舞伎创造风流演剧舞台的奥秘。

尽管歌舞伎的演剧舞台艺术，是历经江户时代德川幕府的几番禁演、几度指令的几次反复交替改造创新的演剧过程，才被允准成为在公众场合进行公演的一种娱乐性职业。然而，歌舞伎诞生于社会风流的江户时代。歌舞伎风流演剧本质，是与市町庶民患难与共、是与市町庶民在同呼吸共命运的艺术生活实践中共同确定的。歌舞伎俳优是将实现自身演艺价值的自体生命作赌注，创造了一个展示情爱欲念、人性风流的生活世界。

在江户时代，妓女游廊与歌舞伎芝居町，是供享于那些具有经济实力的新兴市町庶民娱乐欣赏的二大中心场所。在具有严格等级社会制度的江户时代，虽然，游廊与芝居街在江户时代德川幕府的统治阶级眼里，被视为江户时代的“二大恶所”，但是，作为“二大恶所”之一的妓女游廊，是具有积蓄财产与金银方面经济实力的市町庶民阶层尽兴享乐的场所；另一处“二大恶所”的歌舞伎街，已经成为创造新生市民文化主宰者的乐于欣赏的演剧“宠儿”。

作为代表新生市民文化的歌舞伎舞台，充分展示妓女游廊的社会生活，这是对江户时代社会生活新生市民文化内容的集中体现。在歌舞伎的演剧舞台上，充分表现与再现游廊妓女的社会生活内容，能使“二大恶所”合二而一、相得益彰，这又是江户时代新生市民文化的艺术精华所在。

通过歌舞伎演剧舞台对江户时代各地游廊场景的再现，能使观众一览无余地审视出社会生活风流的时代背景。透过歌舞伎演剧舞台上再现的社会生活环境、戏剧故事情节、戏剧矛盾冲突、戏剧人物关系等一系列的舞台戏剧场景，能使观众一目了然地领悟

到江户时代的社会风土人情。透过歌舞伎演剧舞台上与江户时代的各地游廊相关紧密的戏剧故事内容，透过展示江户时代游廊的生活游女与游客之间的多种恩恩怨怨,能使观众从人性的根处,感悟出江户时代市町庶民阶层的总体精神面貌。

歌舞伎是江户时代的必然产物；江户时代的历史背景是诞生歌舞伎的温床；江户时代的社会生活是歌舞伎生存的土壤；江户时代庶民阶层的性情嗜好是歌舞伎艺术发展的营养。歌舞伎演剧舞台的人性风流，不是偶然地就能在江户时代的风流社会中一朝一夕产生的。歌舞伎的演剧舞台的人性风流，是在日本社会历史时代向前发展的潜流进程中，以一种内在的潜流，多层次地孕育构成的。

从历史的自然角度出发，歌舞伎虽然继承了能乐与狂言的形态，却明显地改变了能乐与狂言的演出样式。能乐、狂言是脱离了江户时代社会现实的艺能。歌舞伎是把握住了江户时代社会现实，以表现社会时代普通民众的民心民意作为出发点，进行再度革新的民俗艺能。歌舞伎是牢牢地把握住表现新时代的社会现实为前题,向日本中世纪的艺能告别。歌舞伎的重新开始的创造,是属于日本近世纪的、崭新的、现实的、人性风流的演剧艺术形态。

例如：阿国歌舞伎，演出的舞台内容是“歌舞伎草子”之类的文艺。女歌舞伎时代传下来的内容有：尾张德川家传下的《采女草子》和天理图书馆本《跳舞》、盐釜神社所藏的《业平跃歌》的歌词之外，就是初期浮世绘（与中国春宫画相仿）的屏风。

如果说,阿国歌舞伎最初演出的念佛歌舞,如果是以异装、异服、异相、异风、异态，而赢得市町观众之后，风靡了整个江户时代的话，更深入地讲，阿国歌舞伎的念佛风流歌舞，是经自日本 7 世纪以来的漫长孕育过程,经自日本长期战国时代的冷寂,在久旱逢雨的江户时代这一特定历史时期，是与庶民个性解放强烈

要求一拍即合的情况下，才得以脱颖而出的民族艺术舞台。

最初，阿国歌舞伎是以开放了的肉体魅力，是与市町庶民色欲、色念、色情等好色因素相吻合作为契机，而轰动了日本的京城。与此同时，阿国歌舞伎时代的游女歌舞伎，在描绘女歌舞伎演剧舞台的屏风绘上，所看到的是以三味弦为中心，周围大都是奉承的情男恋女群。如果说游女歌舞伎是一种游廊“张见世”的宣传，倒不如更明确地讲，是利用表演歌舞突出表现肉体色相之感与人体官能性感的风流。人性的风流，这是歌舞伎尚在孕育的过程中就已经具备的本质因素。人性风流，这是歌舞伎初日登台就已充分体现出来的风流本质特性。

继阿国歌舞伎禁演之后的若众歌舞伎、野郎歌舞伎的演剧风流，也是延续着阿国歌舞伎的风流本质，走了一条风流奇特的艺术之路。若众歌舞伎（美少年歌舞伎）的众道风流；野郎歌舞伎的官能美；歌舞伎“女形”变身的风流演技；一直延续到了元禄歌舞伎时代……

元禄歌舞伎的黄金时代，步入了创造歌舞伎舞台艺术的正轨，完成了“荒事”、“和事”、“所作事”这三种典型的舞台风范。时值今日，歌舞伎的这三种不同风格的演剧舞台，都以各自不同的风流内容、风流特色，充分体现着歌舞伎人性风流的演剧本质。

歌舞伎是展示江户时代的社会历史风貌，是以市町庶民阶层作为表现与再现的艺术对象，表达庶民的内心世界，展示庶民的爱欲情感、揭示庶民人性风流的艺术实体。人性风流是江户时代封建锁国的特定历史时期，普普通通市民百姓社会生活的基本内容。由于人性的风流也是江户时代的普通民众，对幸福美好生活的唯一企盼。所以，歌舞伎是充分表现江户时代的民众风俗、生活情感、爱欲嗜好、生理官能的人性风流的戏剧舞台。

日本中世纪的文化，是茶室文化的时代。日本近世纪的文化，

则是游廊文化的时代。因此，在中世纪与茶室文化相对应的艺能，是被贵族阶级所赏识的能乐与狂言。在近世纪与游廊文化相对应的艺能，是被庶民阶层所喜爱的歌舞伎。

游廊是日本江户时代的社会历史产物，是人性风流的极乐世界；是人性风流的集中体现；是人性风流的世外桃园；是人性风流的别乐天地空间。吉原游廊的善恶是非，吉原游女的伦理道德与价值观念，那是日本封建历史时代的社会根源；那是日本历史社会的沉淀；那是资本主义社会原始积累时期派生出来的事物。吉原游郎的历史功过，有待于日本的历史学家们进行评判。在此，仅是针对吉原游廊的艺术价值进行的论述，吉原游廊是江户町人的生活文化精华，是江户时代的历史象征。

游廊是日本封建社会的行娼之地。先自丰臣秀吉统治的织田时代，后由德川幕府统治的江户时代，娼妓作为一种被国家公认的社会产业，被幕府命名为“游廊”。所谓的公娼游廊，就是那些家境贫寒、负债累累，被生活所逼而自卖其身的卖春妇女，都被集中安置在特定的地域范围之内从事娼妓行业。在日本关东的江户（东京）有吉原游廊，在日本中部的京都有岛原游廊，在日本关西的大阪有新町游廊。在游廊自体营生的地带，同时也养育了小说、绘画、演剧等多种游廊的自体文化。

“游廊”是江户时代的特定历史社会的产物。“吉原游廊”是被称为吉原的夜樱和不夜城，同时又被视为最娇媚生艳的最大欢乐别天地。新吉原游廊位于今日东京的浅草、上野附近，由东西三丁目至南北二丁目的仲之町。游廊是通往男人们的极乐世界，是通往女人们的地狱之门，充满了封建历史社会的等级罪恶。歌舞伎的演剧舞台，便是现代人唯一能够窥视到的江户游廊，唯一能够看到游廊的游女卖春的生态环境。

歌舞伎舞台上的众多戏剧场景，都赤裸裸地再现了江户游廊

情男恋女的情爱与情死。在歌舞伎的传统剧目里边，有相当数量的传统剧目，都从不同角度多方面地描写了游廊游女的感情生活。有相当多的歌舞伎内容，都从不同侧面表现了与游廊游女相关的故事情节。透过歌舞伎的舞台，我们能清晰明澈地审视出江户庶民的生活趣味与情感嗜好。歌舞伎作为庶民自身养育的戏剧文化，歌舞伎的演剧舞台是唯一再现300年前江户时代社会风情的活生生的艺术实体。

《助六由缘江户樱》、《曾根崎心中》、《笼钓瓶花街醉醒》，是表现与再现江户时代游廊游女题材的歌舞伎代表剧目。歌舞伎的演剧舞台表现的，是现代人唯一能够窥视到的江户时代妓女游廊的生态环境；是现代人唯一能够看到游廊游女们，在正义与邪恶之间的灵魂决斗、肉体赌博、追求自由的各种生活内容。如果说，1911年4月9日的一场明治大火，已经将与歌舞伎相题并论的“二大恶所之一”的吉原游廊化为灰烬，昔日游廊的历史踪迹荡然无存，那么，在《助六由缘江户樱》、《曾根崎心中》、《笼钓瓶花街醉醒》等，这些描写游廊游女生活的演剧舞台上，便活生生地再现了江户时代游廊的社会历史环境。

如果说，江户时代以来，在游廊中几百年形成的游女见客的传统礼仪“花见世”场面，随着吉原游廊被焚燃烧尽，而永远不复存在，那么，歌舞伎的演剧舞台上，却保留了昔日游廊的各种风俗礼仪。

在此仅以《助六由缘江户樱》为例：吉原仲之町樱花盛开、娼妓楼灯火通明，妓女们浓妆艳抹花枝招展，整襟跪地排列成一行，恭候着恋男、情侣、嫖客们登门任意择选。这种绚丽豪华的舞台，良辰美景的戏剧情境，正是活现出吉原游廊传统“花见世”场面。

如果说，江户时代以来百年举行一次“花魁道中”的传统仪式，随着游廊的焚燃而无法二度恢复。那么，演出《助六由缘江

户樱》、《笼钓瓶花街醉醒》的歌舞伎舞台上，却完完整整地保留着江户时代，妓女游廊“花魁道中”的隆重礼仪形式。

在歌舞伎的演剧舞台上，《助六由缘江户樱》剧中的女主人公扬卷、《笼钓瓶花街醉醒》剧中的女主人公九重，就是在游廊被选中的倾城倾国的花魁太夫。根据各自不同剧目、不同的戏剧故事情节，扬卷、九重在举行“花魁道中”仪式舞台上，按照游廊的严规戒律，从发式的造型、脚上鞋袜的样式、身上服饰的颜色衣料，被装扮成华贵艳丽、精美绝伦的“花魁太夫”形象。

“花魁道中”是一个仪仗队的形式，被装扮成花神模样的花魁太夫，身旁有一名持伞的标致男性紧随相伴。扮演扬卷、九重的俳优，在各自不同的戏剧情境中，各自穿戴着豪华贵重的艳丽服装，左手搭在情郎的肩膀之上，右手托着鲤鱼饰物、脚穿三齿的黑下驮、迈着一踏一摇一晃的八字步型走在“花魁道中”的仪队最前面。在“花魁太夫”前后是依据游廊游女的不同身分，根据游女等级的高低，依次排列成行。在歌舞伎舞台装扮的吉原游廊的仲之町上，这支花枝招展的游女队伍，如同一朵朵江户娇艳的樱花，浩浩荡荡地慢步行走着。每一百年举行一次的“花魁道中”仪式，就是这样在歌舞伎演剧舞台上举行。太夫、花魁、游女的仪仗队伍，从舞台左上方出场缓缓行进，径直走上歌舞伎剧场的独有“花道”上，漫入“花道”两旁的观众席间……

江户时代公娼游廊的“花见世”、“花魁道中”，它是日本特定历史时期的社会环境中形成的游廊传统。歌舞伎舞台上再现的“花见世”与“花魁道中”的场景，它是江户庶民的个性风流的生活文化；它是江户庶民多年积淀的文化精华；它是江户特定历史时代的文化象征；它是我们唯一能够直观看清江户庶民阶层文化审美意识的证明；它是歌舞伎的演剧舞台在日本境内土生土长的艺根；它是形成歌舞伎风流艺术本质的核心；它是歌舞伎演剧舞

台的精髓。

“花魁道中”这样的隆重礼仪方式，不仅仅是为了充分地展露游廊游女们各自的娇姿美态、花容月貌，不仅仅只是明确地为了显示吉原游廊的太夫、花魁、游女等不同等级的妓女身份。“花魁道中”是游廊在江户时代坚守的传统，是游廊在江户时代形成的惯例。

“花见世”、“花魁道中”是江户时代封建历史社会的见证。在歌舞伎的演剧舞台上，尊重游廊“恶所”的历史传统礼仪；严格遵守游廊“恶所”的各种传统礼仪；一丝不苟地展示游廊“恶所”各种传统礼仪；这是对封建社会等级制度的反抗，这是对江户封建统治阶级的反叛。

综上所述：歌舞伎正是适应了社会时代要求，在如鱼得水的江户时代，是在慰藉市町庶民色欲色念的情感过程中滋生的“戏剧宠儿”。歌舞伎自它萌生的那一天起，在舞台上就充分展示出了人性开放的特质。歌舞伎从它诞生的那一日开始，就不是感知抽象的舞台艺术，而是具有庶民阶层的那种感情知觉丰富细腻的戏剧。歌舞伎在庶民中间诞生，讴歌的是庶民阶层的精神世界、描述的是庶民阶层的生活乐趣、展示的是庶民阶层的情姿体态、表现的是庶民阶层的男女情爱。

歌舞伎的舞台艺术，充分创造了反映庶民阶层喜怒哀乐的“风流”戏剧场景。歌舞伎舞台上，肉体直感的暗示、情感性欲的裸露，与能乐、狂言的艺术本质相比较，完全是截然相反、矛盾对立的艺术本质。歌舞伎的艺术本质，是在慰藉庶民阶层情感趣味的理念支配之下，从性解放的极度夸张到极度放纵，从现世肉体的极度快乐到现世肉体的极度享乐的艺术本质。归根到底，歌舞伎是与江户时代封建统治阶级相对立的，展示人性风流的演剧艺术本质。

在歌舞伎演剧舞台上，能够生动、丰富、形象地活现、表现江户时代的市俗风情和社会风貌，这正是歌舞伎的艺术本质的充分体现。

四、荒事、和事、所作事

歌舞伎是由表演的技艺、音乐、舞蹈、对话，融汇贯通形成的独特艺术。歌舞伎是日本代表的传统艺能之一。作为日本传统艺能的歌舞伎，其演剧舞台样式的生成、创造、确定，是以江户庶民能否喜闻乐见作为确定的标准，才于最后敲鼓定音的。歌舞伎的演剧舞台样式，是以江户时代庶民的现实生活作为创造源泉，是以达到市町庶民们赏心悦目的鉴赏目的；是与歌舞伎的风流演剧本质相辅相成而又遥相呼应的演剧舞台。

回顾歌舞伎的演剧历史，自出云阿国的风流念佛歌舞以来，经历了若众歌舞伎、野郎歌舞伎等不同历史时代的演剧实践。歌舞伎演剧样式的创造，是延续着阿国歌舞伎的风流本质，走了一条风流奇特的艺术实践之路。歌舞伎的风流演剧实践，一直延续到了元禄歌舞伎时代，才步入了创造戏剧舞台的正轨。歌舞伎在演剧样式的创造过程中，是在人性风流的演剧本质基础上，是用市町庶民乐于欣赏的歌曲、舞姿，运用了戏剧人物的对白、独白、舞蹈、伴唱等演剧表现手段。歌舞伎在舞台上所显露的那种肉体直感的暗示，在歌舞伎上展示出华贵绚丽的欣赏乐趣，相应地组合构造了“荒事”、“和事”、“所作事”的三种典型样式的舞台风范。

歌舞伎的“荒事”、“和事”、“所作事”，这三种戏剧舞台的典型风范，同能乐与狂言的演剧样式在此进行比较。能乐是水墨淡雅、净化灵魂的“幽玄”戏剧；狂言是诙谐幽默、陶冶性情的

"讽刺"戏剧；歌舞伎是色彩浓郁、情感丰富的"市俗"戏剧。能乐舞台展示的戏剧本质是虚幻，狂言舞台展示的戏剧本质是高雅，歌舞伎舞台展示的戏剧本质是风流。能乐属于贵族武士文化；狂言虽然从属于贵族武士阶层，却又偏重于市民文化；歌舞伎则纯属于市俗文化。

歌舞伎、能乐、狂言都是注重演剧样式的舞台。但是，日本歌舞伎是与能乐、狂言的创造之路反其道而行所创造的演剧样式。能乐与狂言，是属于日本封建王朝贵族阶级欣赏的舞台。能乐与狂言的演剧样式，则与江户时代市町庶民的审美心理相隔甚远。特别能乐的演剧本质、舞台样式、情节内容，更是与市町庶民阶层相游离。歌舞伎的演剧样式，是在持有人性风流的演剧本质基础上，是用庶民自身喜爱的歌曲与舞姿、是以描绘庶民阶层的生活乐趣、是以反映庶民个性解放的强烈欲望为中心，在舞台上创造的独特演剧形式。

歌舞伎的演剧舞台作为表现江户时代社会风流的主体，是以反映江户时代社会风情作为反映对象，是以庶民的现实生活为创造源泉，是一个个极力渲染人性风流的演舞环境；是一个个创造人性风流的戏剧场景；是一个个表现人性风流的戏剧情境；是一个展示人性风流的表演舞台。

在江户时代，被统称为三津的京都、大阪、江户，是盛演歌舞伎的三大都市。京都与大阪被视为日本江户时代的古都所在地，是两个经济实力雄厚的都市。江户是以武家的政治统治为中心的，新兴的市町之都。在江户（东京）地域诞生了歌舞伎"荒事"演剧样式。在大阪地区诞生了歌舞伎"和事"演剧样式。歌舞伎的"荒事"、"和事"，都是迎合了市町庶民的嗜好和欣赏趣味，创造的演剧样式。"荒事"体现的是强硬派的艺质、艺脉、艺风。"和事"体现的是柔软派的艺质、艺脉、艺风。

“荒事”是在歌舞伎的初期，是由初代团十郎根据江户市中的武士浪人，在大道上阔步行走的姿态，进行了模仿性的创造。歌舞伎“荒事”的戏剧舞台，突出塑造了具有荒荒奇拔表演动作的主人公。“荒事”的主人公，具有平息乱暴的超人勇武；具有降伏恶者、扶助弱者的正义英雄本色。“荒事”的主人公，是以不畏强暴、威武雄壮、豪爽奔放的戏剧人物，昂然挺立在歌舞伎的舞台上。

例如：“荒事”的代表剧目《暂》：在一个形同于混世魔王的权力者，即将残杀无辜良民，夺取弱者生命危难之时，荒事人物便荒荒上场，浑然正气地高声呐喊了一个“暂”字，便救下了江户庶民的一条性命…… “荒事”主人公的手、足、脸都是使用隈取的化妆，荒事主人公的演艺，是在舞台塑造了一个充满正义、热情豪放、野性气味浓郁、义勇肝胆、荒唐无稽、性格鲜明的戏剧人物形象。

“和事”是由初代坂田藤十郎，根据江户时代的游廓生态环境，进行写实性的戏剧创造。歌舞伎“和事”的戏剧舞台，突出塑造了与荒事武勇豪男性格相反的，温情脉脉正在热恋之中的男主人公。“和事”的情节内容，是由相亲相恋的一对男女主人公，勉勉强强地仅仅能够维系着一条爱恋的感情线。“和事”的演剧舞台，充分表现了人类现实社会生活之中的男女情爱情死的各种恩恩怨怨。在舞台上的男女情恋的戏剧生活场景中，多情的美男子，则是沉醉于一派色情飘溢的氛围之中……

例如，和事的代表剧目《夕雾》，伊左卫门就是温声细语、柔弱动作的色男典型。“和事”主人公的演艺，从走路的姿态、身上的衣装、形体的动作、说话的语调、白净的面部化妆，在舞台上充分披露出一个个多种风情、优柔寡断色男形象的戏剧人物。

歌舞伎“荒事”的演剧舞台，同时又被称为“江户歌舞伎”，

是抒情艺式的动态的演技艺风。歌舞伎“和事”的演剧舞台，同时又被称为“上方歌舞伎”，是知情写实性的静态演技艺风。江户歌舞伎的特点，是用文雅的道白、“隈取”的面部化妆、用夸张的表演动作；是以描写英勇豪爽的英男武士人物为中心；是在舞台上反映了宫廷贵族武士家庭的生活内容。上方歌舞伎的特点，是用大众化的语言、普通的生活场景、男女情爱的戏剧情节；是以描写庶民阶层的内心情感为中心；是在舞台上传统性地再现了京都与大阪地域庶民阶层的市俗风情的生活意境。

江户（东京）的“江户歌舞伎”，京都、大阪的“上方歌舞伎”，是两种演剧样式的两种演技艺术风格。如果说“江户歌舞伎”的戏剧艺术风格，类如美术绘画作品中色彩浓郁的工笔画，那么，“上方歌舞伎”的戏剧艺术风格，宛如美术绘画作品中，水墨淡雅的山水画。京阪与江户（东京），是两处相隔甚远的岛屿。“和事”与“荒事”这两种不同演剧样式、不同演剧风格的歌舞伎戏剧舞台，产生于同一江户时代的两处不同的地区。不同的地域、不同的市俗风情、不同的情感表达方式，构成了不同的生活情趣，自然形成了艺术文化倾向上的差异。“和事”与“荒事”是日本歌舞伎戏剧史上，一直流传至今的两种不同的演剧样式、两种不同艺术风格的演剧流派。

歌舞伎的“所作事”（又称景事），是介助于江户（东京）、京都、大阪，这三地之间的舞踊剧。以舞台动作为主的“荒事”，以表达感情对话为主的“和事”，虽然都是从最原始的舞踊歌舞伎中生发出来的，但并未完全脱离舞蹈的样式。舞踊剧在江户地域被称为“所作事”，在京都与大阪两地被称为“景事”。“所作事”（景事）的舞蹈剧，是歌舞伎舞台上的第三种演剧样式。

根据歌舞伎在演舞剧场的演出剧目，演出一日歌舞伎的剧目之中，必须要安排一至二场的所作事的舞踊剧目。在所作事的演

出舞台上，“道行”的舞踊场面，最能充分体现所作事（舞踊剧）舞蹈样式的独特性。

“道行”在《新日汉词典》中的词意解释是：男女私奔的场景以及旅行的纪行。道行是在日本传统文学、日本传统艺能的发展历史进程中，被长期传统继承下来的艺术表现方式。日本的能乐也是体现道行形态的艺能舞台，但是它没有能够充分地展开道行的风流形态，这是由于能乐的贵族性所决定的。净琉璃的道行是由一个人展开的，它是照搬了贱民艺人的群体流浪生活，而转化成为具有庶民性的艺能舞台。歌舞伎的道行，是在能乐道行的风流舞踊基础上，是在净琉璃道行舞台上反映庶民大众生存形态的影响之下，形成了歌舞伎舞蹈内容的道行体裁的戏剧情节。

例如，歌舞伎的道行艺能形式，是在元禄歌舞伎时期，才被凝聚集中体现为“心中”的戏剧场景。“心中”的戏剧情节，是由那些因“人情与义理”所不容的现实社会矛盾纠葛之中，于今生今世不能结为夫妻的相恋男女，皈依佛门净土实现来世结为夫妻的再生之梦。歌舞伎舞台上的道行场景，一对对心心相印的情男恋女，身上穿着行死之时的绘图装束，行走在通往“它界”的“中心”旅行场面……

歌舞伎的道行场景，到了江户时代的幕末时期，又发展成为独立、单调、新意、新风、新兴的变化舞蹈样式。这种新兴的舞蹈样式，是以回顾往事的组合情节，在舞台上构成了多种变化样式的小型舞踊剧。

《舌出三番叟》、《娘道成寺》、《鹭娘》、《替身阿俊》、《鞍马狮子》、《鬼次拍子舞》、《今样须磨》、《权八》、《保名》、《三人形》、《阿染》、《藤娘》、《供奴》、《宗清》、《六歌仙》、《三社祭》、《将门》、《蜘蛛的丝》、《京人形》、《山姥》、《势狮子》、《田舍源氏》、《连狮子》、《市原野》、《三人片轮》、《阿夏狂乱》、《太刀盗人》、

《良宽与子守》、《回驾》、《枕狮子》、《执着狮子》、《吉原雀》、《蜘蛛的拍子舞》、《羽根的秃》、《小原女、国入奴》、《越后狮子》、《汐汲》、《近江的阿兼》、《鸟羽绘》、《浅妻舟》、《山归》、《傀儡师》、《廓三番叟》、《阿祭》、《角兵卫》、《三个面子守》、《浅间狱》、《俳谐师》、《年增》、《夏船头》、《乘田祭》、《神田祭》、《乘合船》、《流星》、《钓女》、《羽衣》、《江岛生岛》、《恶太郎》、《小锻治》、《夕颜棚》、《关扉》、《浮世风吕》等舞踊剧，便是被收集在《名作歌舞伎全集》第十九卷、第二十四卷的优秀剧目。

上述歌舞伎舞踊剧的（所作事）优秀剧目，大体上都是以抒情为主、以变化为技、以神话传说为内容、以动物的精气、以植物的心灵、以浪漫的情节、以动植物成精为仙的化身，在歌舞伎舞台上自成一体、独幕成篇、独立成剧，在舞台上进行演出的。歌舞伎“所作事”舞踊剧，几乎每个剧目都要在舞台上具有七种变化、十二种变化等多变化的特点。

《京鹿娘子道成寺》剧中的女主人公就是蛇精的化身。这是一个充满恋情的舞踊剧，是一个充分展示女性肉体美舞踊技术的歌舞伎所作事剧目的典型。《京鹿娘子道成寺》的舞蹈动作，是歌舞伎舞蹈的动作基础、是极尽了人间女性风流的恋情、是歌舞伎俳优男扮女装表演“女形”娇姿媚态艺技的集大成。

和事：是用写实的生活语言、写实的生活场景、自然逼真的生活化动作，再现了庶民的情感生活。荒事：是用文雅的道白、隈取的化妆、豪放夸张的表演动作，表现宫廷与武家的生活内容。所作事：是用浪漫的娇艳舞姿、多色多样的服饰变装，表现了人类对美好生活的大胆追求。“和事”、“荒事”、“所作事”的演剧舞台样式，这三种歌舞伎演剧样式上的不 同演剧内容相得益彰，是对歌舞伎演剧舞台产生了互补的艺术功能作用。三种不同的风流演剧样式，生动、丰富、具体、综合性地揭示出人性情感深层中的

空灵世界。

浪漫夸张的“荒事”、写实逼真的“和事”、情歌恋舞的“所作事”，这三种独具艺术特色的传统歌舞伎舞台，从三个不同的生活视角，高度概括了人类社会生活的大舞台。为了伸张正义与邪恶势力的决斗、为了实现人生价值在情感肉体上的赌搏、为了追求幸福浪漫的理想生活，这就是“荒事”、“和事”、“所作事”的演剧舞台，对大千世界生灵万物的心灵写照。

我于1991年在位于日本东京的歌舞伎座，观摩了“中村会四月大歌舞伎”演出的传统歌舞伎剧目——《野崎村》，就是典型的“和事”艺风。在同一日歌舞伎的演剧舞台上，由歌舞伎名优雀右卫门主演的《京鹿娘子道成寺》，就是典型的“所作事”舞蹈剧目。相隔一月之久，在东京歌舞伎座公演的“团菊祭五月大歌舞伎”，“二代目辰之助”袭名披露演出的传统歌舞伎剧目《寿曾我对面》，则是典型的荒事艺风。与此同时，由歌舞伎名优幸四郎在《暂》剧中扮演的“镰仓权五郎景政”这一戏剧人物，又是“荒事”剧目之中，“荒事”主人公的形象典型。

歌舞伎演剧样式的艺术创造，是与日本民族的宗教礼仪、欣赏趣味、审美意识等方面有着密不可分的内在关联。歌舞伎的演剧样式与中国、印度、印度尼西亚、朝鲜、泰国等东方之国的舞蹈剧样式相比较，在舞蹈音乐与舞蹈姿态方面有许多相同之处。所以说，歌舞伎的舞蹈剧样式，并非是歌舞伎独自具备的艺术特色。那么，具有人性风流演剧本质的歌舞伎舞台，歌舞伎演剧舞台的独特艺风、艺技表现何在呢？

归根到底，歌舞伎的独特演剧样式就在于，日本东洋艺能的样式性所贯有的性格——祭礼的仪式性、舞蹈性、变身性。歌舞伎的演剧样式，是受到了日本东洋社会高强度的阶级性所支配所要求的艺术生活样式。按照日本东洋的伦理进一步进行论述，则

是日本“艺道”即“人道”所不能脱离的社会阶级性的生活样式。歌舞伎的演剧样式，是在特定封建历史时代的社会生活环境之中，处于各种不同社会等级地位、不同社会生活环境之中的不同人物，其不同生活样式的性格反映。歌舞伎的演剧舞台，所体现出来的那种肉体直感的暗示与性情放纵的表演技艺，就是江户时代位于庶民阶层生活形态的生动体现。

歌舞伎演剧样式的形成产生，不同于与歌舞伎在同一时代诞生的其它姐妹艺术。歌舞伎的演剧样式，是高于并超于同时代、同是属于庶民艺术范畴的艺术形成心理过程。歌舞伎演剧样式的形成，既是来源于日本江户时代的庶民阶层社会生活实态的真实反映，又是来自于江户时代庶民阶层的艺术审美心理。

歌舞伎演剧样式的形成，是在德川时代封建幕府制定政策的法令弹压之下，经历了一个相当复杂艰辛的历史过程。歌舞伎演剧样式的创造，是起始于风靡全国的阿国歌舞伎。阿国歌舞伎的演剧风流，最早为歌舞伎典型舞台风范的确立奠定了最为基础的艺术风体。

歌舞伎的“和事”、“荒事”、“所作事”的三种演剧样式，是历经了歌舞伎世家的家艺的创立，是历经了历代歌舞伎名优的实践、凝练、发展、完善的过程，而最终被固定在演剧舞台上的各具风格特色的演剧形式。歌舞伎的风流演剧本质与风流演剧样式的确立，是与庶民阶层欣赏趣味、娱乐标准相吻合的情况下，真实生动地体现了江户时代庶民阶层的内心世界和情感胸怀。

歌舞伎作为江户时代具有代表性的市俗文化，是时代必然形成的社会产物。江户时代的历史社会背景，是诞生歌舞伎的温床。江户时代的社会风土人情，是歌舞伎生存的土壤。江户时代庶民阶层的性情嗜好，是歌舞伎的根基。歌舞伎的演剧本质，自然是与江户时代庶民阶层的审美心理相吻合。歌舞伎的演剧样式，自

然是以江户时代庶民阶层拍手称赞作为基点，来进行最后的确定。所以，歌舞伎的演剧样式，是以肉体美为中心，是以男女恋爱的色情为根本，以男女色道为基准，以追求人性的解放为目的，而形成歌舞伎演剧样式的基本特征。人性风流既是作为歌舞伎的演剧艺术本质，又可作为歌舞伎演剧样式的基本特性。

歌舞伎的演剧舞台上，充分反映庶民阶层喜怒哀乐的“风流”戏剧场景，是江户时代的庶民阶层在封建社会中生存实态的真实反映。歌舞伎在戏剧舞台上，充分表现出来的肉体直感的暗示、情感性欲的展露，便是江户时代社会风情的缩影。

歌舞伎的风流演剧本质，相对应的是“和事”、“荒事”、“所作事”的风流演剧样式。歌舞伎的风流演剧样式，相对应的歌舞伎的演剧思想，是歌舞伎整个演剧舞台的演艺实体。歌舞伎的演艺实体，相对应的就是歌舞伎的全部戏剧内容。歌舞伎的舞台是一个综合性的演艺实体。歌舞伎的戏剧思想，是通过构成演剧舞台的全部要素，即：舞台的装置、演技的手法、剧本的构思、大道具、小道具、戏剧的服装、俳优的化妆、剧场效果等各个具体的组成部分，通过舞台上整体性的抽象艺术表现过程，反映出歌舞伎的艺术思想内容。

歌舞伎的演剧舞台是以俳优为中心的戏剧表演场地。俳优在舞台上的表演技艺形成的戏剧性，弥补了歌舞伎文学性的弊端。艺有余而文学性的不足，这是歌舞伎演剧舞台的明显艺术特点。歌舞伎的文学剧本是为便于俳优的演技表演而创作的。于是，歌舞伎的文学剧本为歌舞伎的俳优们，在演剧的舞台上，留下再次进行二度艺术创作的宽阔天地。

歌舞伎的演剧艺术表现与再现的生活内容，不是通过戏剧文学，而是透过“和事”、“荒事”、“所作事”的整个演剧的技艺，完整体现出来的。歌舞伎的观众，则是根据戏剧舞台的整体演剧效

第六章
演舞场奇异变幻的时空效果

一、剧场新奇构造与舞台瞬变机关

二十世纪，歌舞伎的演出剧场，不是随便都可以在任意一个剧场里就能演出的。演出歌舞伎的剧场与舞台，必须是专门为演出歌舞伎而建筑、设置、结构的特殊剧场。

演出歌舞伎剧场的舞台，除了必须具备的花道以外，还要在建制舞台中央的圆形转台、上下任意翻转的双层舞台、舞台的不同位置设制大大小小具有各种不同功能的台穴。舞台上的台穴，有的是安置在花道上、有的是设立在转台上。演出歌舞伎的剧场，纵向长至观众座席的上空，横向阔至舞台上方的空中。与此同时，歌舞伎的演舞剧场，还特殊地构制了能使戏剧演员与舞台道具，在空中飞行的完备装置。

歌舞伎在舞台上设计制作的戏剧美景，在某种程度上也可以说是一个人类缩小的生活场景的剪影。经过舞台美术设计的歌舞伎舞台，是一个富丽堂皇、色彩绚丽的精美舞台。在使用现代化设备精造的歌舞伎舞台，可以让气势磅礴的河川畅流；又可以令高山大川改观倒转；可以使武家的御院殿堂、多层楼阁、大型庙

宇、农家茅屋、田园草舍、桥梁湖泊、大街小巷等各种舞台设制的房屋布景，凭任各自所需而自由地进行转换。在演出歌舞伎的舞台上，船舶可以从舞台设制的河流中行流驶舵；龙马可在舞台设计的空旷田野中驰奔；演员扮演的各种戏剧人物可以在剧场空中飞腾；剧中的各种戏剧人物都可以随心所欲、出奇不意地奇现在演舞剧场的舞台上……

现代演出歌舞伎的剧场与舞台，经过长时期舞台美术设计的构想建造，不但使各种大大小小舞台道具在戏剧舞台上产生的突现、突变、突消、突换的神奇作用，而且在演剧过程中又产生了多种奇异幻变的舞台艺术效果。歌舞伎演舞剧场的新奇构造与舞台瞬变机关的精心制造，演出歌舞伎的剧场与舞台，已经开阔性地成为一个纵横交错、时空自然流动的戏剧生活空间。

翻开歌舞伎剧场和歌舞伎舞台美术发展的历史，四条河原的“能乐”舞台，是日本歌舞伎的诞生场地。阿国歌舞伎最早登台演出风流歌舞的能舞台，是由四个立柱搭起来的一个正方形的演剧舞台。日本的能乐舞台，演员出场时必须经由一条从后台通向舞台正中的，由三棵松树均匀分布的通路，这便是能乐舞台的特征。

歌舞伎剧场的建筑史表明，“猿乐座”是最早建造的歌舞伎剧场。1625 年 2 月 25 日，由江户歌舞伎的开山之祖——中村勘三郎，在江户最早建立演出歌舞伎剧场——猿乐座以来，随后发展成为以江户三座（中村座、市村座、森田座）为主体的歌舞伎芝居街，一直维系到江户时代的结束。

在日本明治时代的戏剧改革运动中，欧式剧场的建筑新风，吹进了锁国封闭了几百年的日本。在日本明治时代 5 年的 1872 年，十二代目守田勘弥，将位于偏僻浅草“芝居恶所”猿乐街之地的“守田座”，迁移到了富田街并改名为“富田座”。随后，守田勘弥又大兴土木，将守田座改建成日本第一座洋式风格的剧场。

明治时代距今已相隔了100多年。在这100年间，日本歌舞伎在舞台美术的设计发展，采用了以西欧绘画方式来设计舞台布景的方法，大量吸取了西欧各国制作戏剧舞台布景方面的经验。从而，便使日本歌舞伎的戏剧舞台美术设计，得到长足性的发展。

歌舞伎剧场的建设，先后经历了江户时代四条河原上的能舞台、芝居小屋的芝居街、欧式现代化“富田座”剧场的初建，最后才发展到新桥演舞剧场的全新现代自动化的装备。歌舞伎近四个世纪的发展历史，是从东方日本式的剧场，发展改建为西方欧式建筑风格剧场的建筑过程。歌舞伎戏剧的舞台美术设计，是伴随着歌舞伎戏剧艺术发展的需要，从无到有、从粗到精，从回转舞台到双层舞台，从一条花道增至到双花道，从大穴又增加了多穴的舞台出入通口。歌舞伎舞台美术的发展，是经过了反复多次的奇思、妙想、构制、设计、制造，才完备起来的。

歌舞伎演舞剧场的建筑，结止到二十世纪末，至今分布在日本全国各地的主要歌舞伎剧场，共有以下几个：

位于东京有：歌舞伎座、国立剧场、新桥演舞场、明治座、前进座剧场、浅草公会堂。

位于大阪有：新歌舞伎座、国立文乐剧场、中座。

位于京都有：京都南座。

位于名古屋有：名古屋御园座、中日剧场。

位于香川县有：金丸座。

这几个作为日本民族戏剧——歌舞伎的剧场，延续了日本歌舞伎有史以来的演剧传统；承继了歌舞伎有史以来的演剧的风俗；发展了创造歌舞伎舞台艺术美的历史；是日本民族戏剧存在的象征。

例如，定式幕就是最明显的标志之一。在现代演出歌舞伎的剧场，仍然使用的“定式幕”，便是继承歌舞伎在江户时代演出歌

舞伎的传统。

定式幕：是在演出歌舞伎之前，在演出歌舞伎的中间休息十分钟之内，垂落在舞台台口的大幕布。歌舞伎舞台的定式幕，有二种不同的幕质图案。一种是由黑色、褐色、绿色，三种颜色印染而成的纵条纹印式样的素朴幕帘。一种是由花样新颖、豪华艳丽的织绵锻帐。

三色纵条纹印的定式幕：这是经由德川幕府承认许可演出歌舞伎的，江户时代的江户三座各占一种颜色的三色标志。这是江户时代确立的定式幕。这种演出传统歌舞伎的定式幕，一直继承使用到现在。在今天已经现代化的歌舞伎剧场，每逢上演古典传统歌舞伎剧目，都必须严格地使用三色定式幕。三色定式幕的使用，它包含着即将展示江户时代社会生活内容的深刻蕴义。

织绵锻帐形式的定式幕：是在歌舞伎的俳优举行袭名纪念演出歌舞伎专场，或者是演出新编歌舞伎剧目的场合下使用的。否则不能随心所欲地用豪华的织绵锻帐，来随意代替江户时代的三色花纹。根据演出歌舞伎剧目的不同，规定出定式幕的不同图案，于是，悬挂定式幕的方式，便进一步存在不同的具体意义。

观众在歌舞伎的开幕前与歌舞伎中场休息时间十分钟之内，歌舞伎舞台上重复多次地、一条一条、一幕一幕地更换观众赠送的豪华织绵锻帐。每一条豪华的织绵锻帐，都清清楚楚地标名赠送锻帐的会社名称。观众在观赏一条条织绵锻帐幕帘上的崭新图案之时，便自然地去猜想将要在舞台上演出什么样的生活场景。

与此相反，每当舞台上一出现三色印纹定式幕布，观众便透过黑、褐、绿，这三种具有强烈时代特征的色调，使各自的思绪与心境非常自然地回到了几百年前的封建时代，脑海中自然联想到江户时代的社会历史生活。

在演出歌舞伎的剧场中，歌舞伎舞台上悬挂的定式幕，是演

出歌舞伎的序帘。歌舞伎的定式幕，是在具有节奏感的“叭”、“叭”、“叭”的木柏拍击声中，被徐徐地拉开……于是，一幅幅色彩美丽、风景奇变的具有立体感的舞台画图，立即吸引了观众的视线。歌舞伎的演剧剧目，是依据歌舞伎几百年形成的历史传统，明确划分出的四季不同的狂言剧目。所以，在歌舞伎的演剧舞台上，便四季鲜明地呈现出春、夏、秋、冬的戏剧生活场景。

春狂言：是依照歌舞伎演剧历史的风俗习惯，定为在春天演出的歌舞伎剧目。演出春狂言的歌舞伎舞台，到处显现出春风骀荡、樱花开放的春情美景。在樱花似锦、春风荡漾的大好时光之下，歌舞伎的春狂言剧情，却是以伤春的情感，演出了人间爱情的悲剧。演出春狂言的舞台布景设计，樱花是代表这一季节的植物象征。

《暂》、《笼钓瓶花街醉醒》、《弁天小僧》（《弁天娘女男的浪》）、《助六由缘江户樱》、《吉野川》（《妹背山妇女庭训》）、《管原传授手习鉴》、《道成寺》（《京鹿子娘道成寺》），便是在樱花似锦的春季舞台上演出的典型传统剧目。

夏狂言：是于夏天专门演出的歌舞伎剧目。在演出夏狂言设制的戏剧舞台上，到处呈现在一派梅雨季节的生活气氛。在夏季阴雨连绵的舞台场景之中，在难以忍受的愁楚日子里，相继发生的各种凶杀、情杀事件，将成为歌舞伎舞台的表现内容。演出夏狂言的舞台布景设计，梅花是代表这一季节的植物象征。

《假名手本忠臣藏》、《夏祭》（《夏季浪花鉴》）、《四谷怪谈》（《东海道四谷怪谈》）、《伊势音头》（《伊势音头恋寝刃》）、《源氏店》（《与话情浮名横节》）、《三社祭》，则是在淫雨梅日季节，演出的传统歌舞伎剧目。

秋狂言：是于秋天专门演出的歌舞伎剧目。在演出秋狂言的歌舞伎舞台上，呈现的是秋风落叶、菊花开放的季节直感景物。在

秋天明月高照的日子里，那些在人世间发生的各种不同情趣的离奇故事，便成为歌舞伎舞台上展示的戏剧生活。演出秋狂言的舞台布景设计，柳叶是代表这一季节的植物象征。

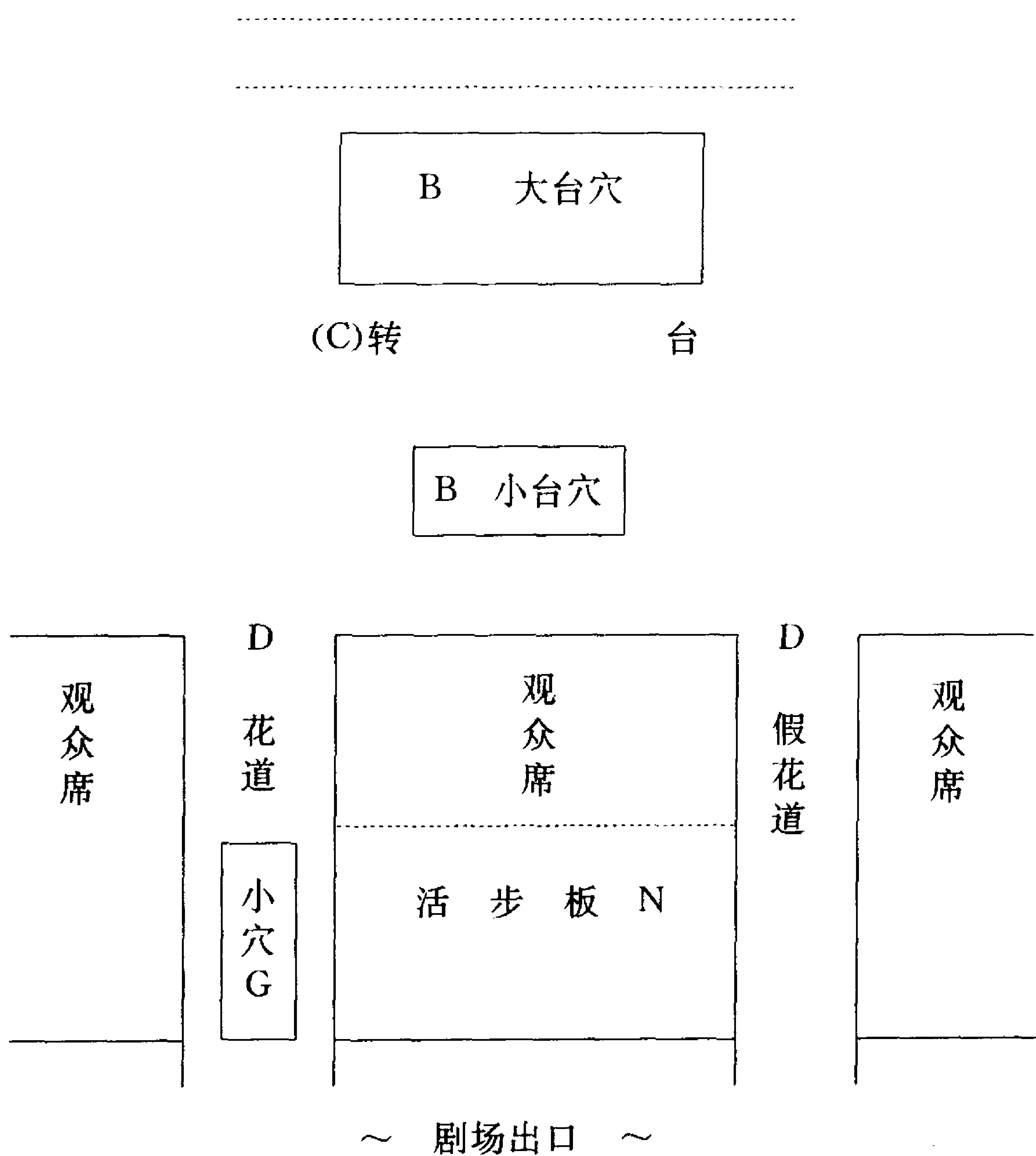
《毛剃》（《博多小女郎浪枕》）、《菊田》（《鬼一法眼三落卷》）、《文弥杀》、《义经千本樱》、《引窗》（《双蝶蝶曲轮日记》）、《心中天网岛》、《红叶狩》，是在秋风吹面、凄雨萧萧的舞台上，传统演出的歌舞伎剧目。

冬狂言：是于冬天演出的歌舞伎剧目。在冬狂言演出的歌舞伎舞台上，设计的是雪花飞舞、冰天冻地的戏剧场景。在冬季的色幕急早降临的漆黑月夜，在白雪莹照的银光世界，天地之间的自然万物则充满了灵性。演出冬狂言的舞台布景设计，松树是代表这一季节的植物象征。

《藤娘》、《三千岁直侍》（《天衣纷上野初花》）、《十六夜清心》（《小袖曾我蓟色缝》）、《山科闲店》（《假名手本忠臣藏》）、《关屏》（《积恋雪关屏》）、《封印切》（《恋飞脚大和往来》）、《吉田屋》（《廓文章》），是在寂静的冬日舞台上，演出的传统歌舞伎剧目。

歌舞伎舞台上，春、夏、秋、冬，季节分明的戏剧场景，与人类的各种情感与复杂心理活动，相互交融构成了一处处风景自然美的舞台境地。歌舞伎舞台上经过美术设计的风景画面，构成了一个戏剧人物与各种自然景物相互移入的精美结构。戏剧人物与各种自然景物的移入，则是依赖着剧场与舞台设置的多种瞬变机关进行艺术实现的。

歌舞伎场景艺术美的舞台设计，是完全依赖演舞剧场的多方面创造具体体现出来。下面，是将对歌舞伎剧场的构造与歌舞伎舞台的设置，进行具体的介绍。



透过这张歌舞伎的舞台平面示意图，便能一目了然地较为直观看出歌舞伎舞台的各种功能变化。

A、位于正面舞台纵深之处是一个双层的舞台台面。在这个双

层舞台台面上，可以根据不同的戏剧情节，面向观众同时设计两个相对独立、又相互联系的阁楼式的立体舞台空间。这种双层舞台从平面角度上看，是用二条直线来进行表示的。这个双层舞台具有可以纵向翻转 180 度的功能。双层舞台既能同时展示二层楼阁的两个独立的戏剧生活场景，又能用翻转的角度将下层的楼阁移到二层的位置。双层戏剧场景的纵向变位，起到了舞台布景改观换境舞台艺术效果。

B、舞台的正中央有一个大台穴、一个小台穴。两个不同大小的台穴口,可以随时根据舞台场面画面与戏剧情境的设计需要,随意载动着能从台穴口的范围之内出入的戏剧人物和各种舞台道具。两个大、小台穴口的上升与下降的幅度，可以从舞台底处将戏剧人物和道具运到舞台的平面，又可以任意高于舞台平面的相应尺度（两个台穴口既可以同时使用，又可各按所需任意上升到不同的高度)。同时，可以将位于台穴口的戏剧人物与道具，自然地从舞台之上，降落到舞台的底端。通过台穴口在舞台上的升降变化，瞬间产生的突现与突失的功能效果，既充分调动了观众的直视，又使舞台上产生多变的动势之感。

C、舞台正中央是一个圆形的转盘。这是一个可以横向环形旋转三百六十度角的转台。在舞台正中央的圆形转盘之内的 B 大与 B 小两个台穴,则随着转台的旋转尺度而移行转动。位于中央转台上的戏剧生活场景，可以随着旋转舞台的转动方向，处于自然流动的舞台布景画面之中。

D、从正面舞台上伸延出来的两条花道，每条花道的宽度达 1.8 米。花道从正面舞台一直通过观众的座席，继续向纵处深长到剧场观众的出口。这两条花道既可以使剧中的主要演员从正面舞台出场，再顺着花道的延伸长度退场。同时，演员又可以从观众出口之处，沿着花道的通路登上正面的舞台。

位于歌舞伎舞台东西两侧的双花道，是歌舞伎演员进行表演的区间。左花道与右花道相形并列、相对而立的双舞台，往往成为两个矛盾对立的戏剧人物，进行冲突对话的自然环境。与此同时，歌舞伎演员从距离观众近尺之间的花道中间穿行，观众伸手又能非常容易地触摸到演员的衣裳，歌舞伎演员与观众这种近境交流，必然相互产生一种奇特的戏剧交感。

G、位于左花道上的有一处小穴，是专门用于剧中登场人物出其不意地出现在观众视线之中的舞台登场出口处。同时，又是戏剧登场入物突然从特定的戏剧场景之中，渺无踪影地消失下场之处。凡是从小穴中出场的戏剧人物，基本上都能使观众在一瞬之间，欣赏到著名演员的绝技精艺。基花道上的小穴，与正面舞台上两个大小穴口的区别，在于正面舞台的大小两穴具有升至高于舞台水平位置的功能。而花道上的小穴，只能是借助于舞台灯光（角光）的照明闪现，使重要戏剧人物时隐时现，达到调节舞台气氛、增加戏剧人物的神奇效果。

N、位于两条花道的中间相隔之处有一条波纹线，这是用来表示活步板。这条活步板是根据舞台演出的需要，随时可以搭拆的一条横向跨过观众席的延长步板。

E、歌舞伎舞台上的宇宙飞天，在舞台的平面图中无法显示出来。歌舞伎的宇宙飞天，就是在歌舞伎剧场里的空中飞人。宇宙飞天，是在演出歌舞伎剧场的空中，设置若干条安全的索道，然后将重要的戏剧人物安全紧系在索道之上令其在剧场上空飞行。剧场空中的宇宙索道，纵向的长度与花道相仿，横向的宽度与舞台相近。在演出歌舞伎的特定戏剧场景之中，重要的戏剧人物在歌舞伎剧场的空中飞行与降落，产生出一种歌舞伎惊异奇特的艺术美。

歌舞伎戏剧艺术舞台，就是因为灵活运用了：双层纵向返转

舞台、横向圆式旋转舞台、旋转舞台上的大小台穴、双花道上对称的两个小穴口、演舞剧场的宇宙飞天等，这些精巧设计的舞台机关，才能在歌舞伎的戏剧舞台上，自由自在实现了戏剧场景的生活空间与生活时间。

正是歌舞伎舞台上创造了自由的时空效果，才使歌舞伎的戏剧场景与戏剧情境，自然而然地产生出一种惊妙奇特的流动美。

歌舞伎剧场的新奇构造与舞台瞬变机关的精巧妙用；一年四季自然风光与戏剧人物情感世界的相互交融舞台；舞台景物设计与戏剧情境的相互衬映；浓郁地包容了日本民族的文化自然感观。戏剧人物置于风景如画的自然场景之中，构成了一幅幅色彩浓郁的精美华丽的历史生活画卷。

二、演员扮装与服饰幻变的妙合

歌舞伎的戏剧舞台是一个精美的艺术世界。如果说歌舞伎舞台的春、夏、秋、冬四季美景，是一幅幅精美的自然图画，那么，歌舞伎的戏剧人物群像，则是一幅幅精美自然图画中的生灵。

歌舞伎的舞台美术设计，好比是一幅幅精美的静物图画，当与画面色彩相吻合的活生生的戏剧人物群像，跳入歌舞伎舞台的精美画面之中时，立即使歌舞伎舞台设计的四季美景充满了的无限生机。歌舞伎的戏剧人物群像，以其精美的人物扮装、服饰多变的华丽色彩、精益求精的艺术造型，成为主导歌舞伎戏剧舞台产生活力与变化的中流砥柱。

歌舞伎是以俳优为中心的戏剧，歌舞伎的戏剧舞台，是以充分展示俳优艺技为中心的戏剧舞台。因此，俳优在舞台上饰扮戏剧人物的过程中，演员的扮装与服饰幻变，便是歌舞伎戏剧舞台

美术的特色之一。

在日本江户时代的封建社会，德川幕府的统治阶级，根据社会职业的构成特点，制定了武士、农民、职人（工匠手工业者）、商人，这四种社会职业。同时，江户幕府为了能够一目了然地辨认出各自四种社会职业的身份地位，便对四类职业的服饰作出了严格规定。从不同社会职业的布质面料、不同社会阶层的衣料的质地，到同一类职业之中细分出不同的衣装的服饰花纹、随身携带的饰物等等，都作出了明确具体的严格规定。

江户时代是以德川幕府为首的武士阶级，掌管着一统江户时代社会的政治、军事权力。江户时代社会阶层的划分，上至最高统治的封建王侯、下至最低身分的武士浪人，形成了以武士阶级为中心一体的社会结构。而武士阶层以外的其它社会职业，则是江户时代社会中心阶层的社会分支。因此，歌舞伎作为江户封建时代的社会产物，其戏剧人物的面部化妆、头饰、服饰、衣裳，在某种程度上依据德川幕府对不同社会阶级规定的各种服饰样式为基准，以武士阶级服饰衣装为中心进行设制的。

日本歌舞伎的戏剧人物，共分 8 类角色。即：立役（武生）、敌役（净）、道外方又称道化方（丑）、新仁方又称端役（末）、若女方（旦）、若众方（小生）、花车方（老旦）、子役（娃娃生）。

在 8 类戏剧人物角色当中，以女性的旦角为例，就有：武家千金、武家夫人、宫中侍女、农家老妇、农家少妇、农家少女、歌舞艺妓、游廊花魁、商家夫人、商家小姐、平民妇女、武士家族的侍女等，多种女性社会人物。

同样再以男性为例，就有：皇室成员、封建王侯、宫中侍官、儒家学者、宗教僧人、武家卫士、武士浪人、武士家族的仆人、工匠手工业者、市町商人、挑担货郎等，多种社会职业的男性。

于是，在歌舞伎的戏剧舞台上，针对 8 类戏剧角色，对居于

不同社会地位的戏剧人物，都相对应地配备了不同的面部化妆、假发、衣装、饰物。

歌舞伎演员的面部普通化妆方法称为“绘面”。“隈取”的化妆方法，是歌舞伎的特殊化妆方法。歌舞伎“绘面”与“隈取”的化妆方法，这是对日本传统艺能的假面具进行改革的再生发展中形成的。

歌舞伎的化妆，具有封建时代的传统观念色彩。在日本的封建时代，存在着尚若使一族长者看到没有化妆的素颜，便是一种非礼的作为。化妆是表示对长者的尊敬。封建时代的武家、大名（封建王侯）、朝廷职人等，朝拜天皇与长者之时，特别要化一层厚厚的浓妆，才能表示自己对朝见者的尊敬态度。因此，歌舞伎演员的化妆，延续了日本封建时代对长者表示尊敬的仪礼。

歌舞伎的面部化妆，称作绘面。歌舞伎绘面化妆首先使用白粉作底色，这是与传统艺能的假面具相仿，含有祭祀的意味。歌舞伎演员的绘面，不仅仅只局限于面部的画妆，脚与腿、手与臂、脖与颈等，凡是在舞台上显露的身体部位，都要根据不同戏剧人物性格，进行整体化妆。歌舞伎的绘面，是在以白色涂染粉底的基础上，再用黑、蓝、红、茶、白等各种不同色彩，根据不同的戏剧人物性格，进一步绘制出不同面部特征。

歌舞伎存在着“和事”与“荒事”两种不同的戏剧流派。于是，绘面的化妆也存在明显的区别。“和事”的绘面化妆，大体是以日常生活的样式为基础。相反，“荒事”的绘面，却采取了与日常生活方式不同的“隈取”化妆。

日本歌舞伎的“隈取”与中国戏曲的“脸谱”，存在着许多相近之处。“隈取”与“脸谱”都是运用不同的色彩色调，作为确定不同戏剧人物性格特征的艺术表现手段。中国戏曲的“脸谱”对理想戏剧人物的面部化妆，是用红颜色涂染面部底色；对奸诈卑

鄙的戏剧人物是用精白颜色涂染面部底色……然后，在不同色调的面颜之上，根据中国戏曲固定的化妆程式，依据不同的戏剧人物角色的不同性格特征，勾画出各种不同纹样的花纹。

歌舞伎的“隈取”化妆，对善良的理想戏剧人物，在面部用大红色调描绘出具有张力特征的赤筋。对奸雄卑鄙的恶劣戏剧人物，在面部用蓝色基调或者茶色基调，描绘出体现恐怖阴险特征的青筋。“隈取”绘面的赤色筋纹，既体现出人体解剖学的血管怒张效果，又表现出英雄人物超人强力的象征。“隈取”绘面的蓝色、茶色基调的筋纹，是恶人恶魔的邪恶象征。赤色基调体现出英雄武士的阳刚之气。青色基调或者茶色基调，体现了卑鄙恶人的阴邪之气。不同颜色的“隈取”绘面筋纹，这是体现在英雄与恶魔面部表情上的较量。

“隈取”的化妆，除了对具有突出人物个性的英雄与恶人，描绘筋纹之外，对正义、邪恶、阴阳、真善等各种不同戏剧人物的颜面表情，也有各自不同的绘面方法。例如，对俊秀的美男子一类戏剧人物，则在眼部勾画浅淡的少许筋纹，来表现人物纵色纵情的性格特征。

歌舞伎演员绘面的浓郁特色，在歌舞伎舞台美术设计的戏剧场景之中，突出呈现了歌舞伎演员的艺花之美。演员是舞台上的艺花，演员绘面的艺术匠心，则是歌舞伎剧坛中艺花的“花芯”。

假发，是歌舞伎演员扮装时使用的头饰。歌舞伎演员自古以来无论是阿国歌舞伎的女扮男装，还是若众歌舞伎、野郎歌舞伎以来的男扮女装，无论扮演任何一类戏剧人物，都戴有各种各样的头饰。

歌舞伎的假发，是依据着戏剧人物的社会阶级地位、性别年龄的不同，存在着各种不同的变化。歌舞伎演员装扮女性与男性的假发，有几十种近百种不同型状的头饰。假发上的一系、一发、

一花、一结的变化与异同，都体现出了戏剧人物身分地位上的特征。假发的制作，是随同歌舞伎漫长的戏剧发展历史，在长期的戏剧艺术生活实践中一点一滴积累形成的固定发式。不同社会阶层的戏剧人物，不同社会阶层中的不同人物，都设制了各自相应佩戴的假发。人物绘面与假发装饰的相互兼备，即刻勾划出每个戏剧人物的性格特征。

歌舞伎衣饰服装的精美华丽，这又是歌舞伎舞台美术的特色之一。歌舞伎的舞台服装，是日本的和式服装。歌舞伎的衣装，是以红色、黑色、绿色、黄色的醒目色彩作为主基调，配带冷暖相兼色彩的饰物。凡是歌舞伎重要角色所穿的衣装，几乎每一件都描绘着多姿多色的花鸟风月图案。特别针对饰演的戏剧角色，在舞台上的初次登场亮相，其衣装的款式色调、图案，都是经过了独具匠心的精美设计过程。歌舞伎舞台上戏剧角色的衣装设计，与中国古典戏曲服装设计方式，有许多相似之点。服饰色彩的组合、服装样式的设计，是在整个戏剧舞台上，着力体现戏剧人物的美体美色。与此同时，歌舞伎演员的衣饰服装之精美，又是在绘面与假发的精美设计基础上，锦上添花地突出体现了戏剧人物的不同地位、不同身分的性格特征。

例如：歌舞伎传统剧目《助六由缘江户樱》中的男主人公“助六”，就是江户时代典型的美男子。助六出场时穿的定式服装，便是江户时代美男子流行的服饰扮装。助六是游廊的侠客，又是江户时代的色男典型。助六身穿黑色花纹的上装衣裳、大红色的内装、浅绿色的下衣，江户时代流行的紫色布卷饰帽，立即在舞台上显现出飘逸的色男模样。

紫色的和服，是廊中游女普通的衣裳。而游廊的花魁“太夫”，便是“游廊恶所”中地位最高、人缘最好的高级妓女。游廊“太夫”的衣裳扮妆，为显示名不虚传的美娇之色、为显示富有钱

财的模样，其衣饰化妆必然体现出披金挂银、富裕华丽的取向。

歌舞伎“和事”的传统剧目《恋飞脚大和往来》，梅川与忠兵卫这一对情男恋女，在“心中”道行场景中的衣装设计，就独具匠心地别有一番情致。这是冬狂言的戏剧舞台场景，到处呈现在一片白雪茫茫的晶莹雪色之中。梅川与忠兵卫，两人身上穿的黑色和式服装，服装上画着比翼双飞的白色梅花图案；头上各自戴着一方遮风挡雪的白色头巾；二人相依、相随、相伴、又相行……白色雪景之中，突出了二人黑色的服装，黑色的服装上突出了比翼白梅花，白中有黑、黑中有白的鲜明对比，衬托出道行“心中”恋在人间，爱在地狱，既悲又喜的爱恋情境。冰天冻地、白雪弥漫的道行场面，相恋男女紧紧偎依相行的“心中”，衬托出人世间的冷酷无情。又折射出天虽冷情意浓，情坚意决的男女真情。“心中”道行场景中的服装设计，引起观众对人世间美好爱情生活的各种遐想……

歌舞伎的每个戏剧人物首次出台登场，戏剧人物角色，都有各自的定式衣裳。无论戏剧人物性格怎样，衣服的扮装都能给人一种整体性的立体美感。就像恶魔人物的茶色绘面，相配的衣裳也是使用全身深浅茶色相宜的服装。武将的衣裳要以显示出武士的风度为基准，要充分体现武士风度。戏剧人物从整个舞台提出，都要呈现出戏剧人物的雕刻艺术美为准则。

另外，舞台上戏剧人物的服装样式不是一成不变的。戏剧人物的衣饰服装，将伴随着戏剧人物的性格发展变化，将伴随着戏剧人物性格的自我矛盾与内在思想冲突，不断进行改装换样。歌舞伎演员扮演戏剧人物过程中，戏剧人物的服饰变装与更替换裳，不是让演员退到后台进行，而是让演员在演剧的正面舞台，是在观众的视线之内来完成。在歌舞伎的演剧正面舞台上，而不是在后台进行的衣裳变装，有以下三种方式：

一是、“引拔”，这是演员服装的易脱方法。在舞台上，由戏剧角色在观众的视线中，脱去外装露出内装。

二是、“猛复原”，这是对演员服装进行易改的方法。在舞台上，由戏剧角色本人或者配角演员，对衣裳的肩、袖、襟部分，在极短的时间进行快速的连接和缝制。借此来改变戏剧角色在舞台的服饰。

三是、“早替”亦称“速变”、“摇身一变”，这是迅速替换演员服装的易变方法。在舞台上，由一个演员扮演剧中不同的几个戏剧人物角色。同一演员的角色变装，同样是面对观众在正面舞台进行的替变。“早替”的服装易换，是在剧情进展过程中由一个替身演员装扮成与主要角色完全相同服饰衣装，利用伞、筒、席等，应用自如的道具，在舞台动作一瞬间交替换身，而改变了戏剧人物角色。

歌舞伎的戏剧服装，通过以上变装、变衣、变相的三种表现手法，使歌舞伎在衣饰服装华丽精美的基础上，又增添了戏剧舞台服饰变化美的特点。

“引拔”，这种在舞台上脱去外装露出内装的变装方法，是由歌舞伎演员，身上穿着多层容易脱变的服装登上舞台。然后在剧情发展的进程中，再由演员随着戏剧人物性格的发展变化，脱去外装，露出内装的衣饰变装。歌舞伎“引拔”的服饰变化效果，与中国北方昆曲剧院演出的《活捉三郎》的变装有同工异曲之妙。

中国昆曲《活捉三郎》的女主人公——阎惜姣，是有夫之妇。因移情别恋地爱着三郎才死于非命。阎惜姣人虽死魂未散，从阴曹地府又返回人间寻找三郎。于是，舞台上的阎惜姣，由人相变鬼样形象的人物转变，就是使用了脱去外装，显露红色内装的手法进行表现的。

例如：歌舞伎的《鸣神》这一剧目，男主人公“鸣神上人”的“引拔”，就很有典型性。“鸣神上人”是一个自信过剩的男僧，从来与女人无缘，便专心致意地修练自认为具有超能力的身体。于是，降雨的龙神便派出绝世的美女云中“绝间姬”，以女性的姿色诱惑“鸣神上人”破戒……“鸣神上人”终因禁奈不住女色的诱惑，而使身体破戒的场面，就是采用了脱掉外面的艳丽衣服，在舞台上动作转身的一瞬间，而改变成白色的内衣。

“猛复原”的衣肩、衣袖、衣襟的快速缝针与快速接制，是为舞台上的戏剧人物角色，反复交替地改变着上衣与下衣的服饰、式样、颜色。在戏剧舞台的生活空间，使登场的戏剧人物在瞬息之间变装换衣与身姿形变，这是对现实生活进行了美的升华。

在歌舞伎的“和事”、“荒事”、“实事”、“所作事”的不同戏剧表现方式之中，唯有被称为“所作事”的舞蹈剧，其服饰变化极为突出。歌舞伎演员的舞姿，是表现人物的心理变化与性格矛盾冲突的主要艺术表现手段。因此，舞蹈演员的服饰变化，随着表现人物性格变化的舞蹈动作的变化而改变。

舞蹈剧《京成娘子道成寺》的故事内容，是位于日本和歌山县“道成寺”的一个神传的传说。一位名叫“清姬”的少女，爱上了一位名叫“安珍”男性青年。由于清姬爱情遭到了安珍的拒绝，便怀着对恋男的一丝情意，追往道成寺去寻找安珍。安珍已先于清姬逃到道成寺并隐身藏入寺院的大钓钟之内。被男人拒绝的少女清姬，由恋情转为怨念，便化作一条大蛇卷进钟内，将心中对安珍的怨恨之情化为一团火焰，把安珍活活烧死……

戏剧舞台上的清姬，是由一个正常少女心态的怀春开始，先后生动地表现出了：思念喜爱的青年安珍、陶醉在欢乐情爱之中、怀着欣喜之情精意地化妆、得知安珍变心的悔恨、痛不欲生的悲苦之感、对安珍产生了怨念、化为大蛇奔入钟内……

少女清姬由情爱到情恨、由怨念到意冷、由意冷到情杀，这一系列内心感情的突转与人物性格的突变过程，都是透过俳优在舞台上生动形象的舞蹈动作，在瞬息之间被层次分明地表现出来。戏剧人物——清姬，每当其人物性格有一丝变化，就会换一种衣裳；人物心理有一丝活动，就会换一种式样的外装，人物情感有一丝喜怒哀乐的微转，就会更改一种衣服姿样。服装的变化反衬出恋女内心人物性格，在瞬息之间的各种变化发展与突转。从而，使歌舞伎“猛复原”的变装手法，在舞蹈剧《道成寺》中得到了集中完美的体现。

扮演清姬的演员，在舞台上穿的黑、红、粉、灰、绿、紫、黄、白等色彩艳丽与服饰多变的戏剧服装，是俳优与配角演员，精巧灵活的解带、系纽、改衣、缝线、再连制过程，而花样多变地改换着多种形姿体装，实现了歌舞伎戏剧人物华丽变装的形象美感。

歌舞伎衣裳的“早变”，这是俳优提前换好衣装，突然在舞台上改变形象的变相方法。在舞台上由两个扮妆相同、衣裳一样的演员，利用剧情人为创造的换身契机，在两个演员相互转身的动作中，完成戏剧角色的转变。戏剧人物的衣裳服饰扮装，在没有丝毫改变的情况下，戏剧人物的相貌已面目全非。由性别、性格、年龄、容姿完全不同的两个剧中人，在瞬息之间的交替换身，这是在舞台上实现了梦幻一般的形象变身美。

《淤染久松色读贩》(《阿染的七役》)，是歌舞伎人物形色互换“早变”的典型剧目。此剧的故事情节，真实反映了日本历史上1708年1月6日，发生在大阪瓦屋桥的质屋“油屋”土藏的“心中”情死事件。16岁的少女阿染、14岁的少男久松，是一对门不当户不对的相恋男女。社会身份地位的不同，使这对少男少女的恋情，受到了双方家庭多种人物关系的阻碍与牵连，最终只好以“心中”的情死作为寻求幸福的归宿。阿染与久松的悲恋，是一起

引起大阪市中强烈同情的恋爱悲剧。

此剧是由鹤屋南北创作的歌舞伎剧目，“早替”便是此剧创作演出的重要特色。阿染、久松、阿染兄长的恋人小系、久松的姐姐竹川、竹川的侍女阿六、久松的未婚妻阿光、阿染的母亲贞昌，这是《阿染的七役》剧中的主要7个戏剧人物。此剧的最大艺术特色，就是由一名演员同时承担当这7个主要戏剧人物角色的扮演者。

在现代歌舞伎的演剧舞台上，著名俳优坂东玉三郎、市川猿之助，就是由一个人，曾经成功地扮演了《阿染的七役》中的7个戏剧人物。一名俳优多种角色的演技，完全是通过“早替”的变相方法实现的。在歌舞伎舞台上，实现一人变换多种戏剧人物形象的过程，除了使两个演员在转身中途换变之外，还充分利用了棺木、死体、乞食、伞、席等多种大小道具。歌舞伎的演员“早替”换身，这是歌舞伎创造的舞台艺术技巧。

歌舞伎的“绘面”化妆与“假发”装饰的过程，是背对观众在舞台之下进行的。歌舞伎“引拔”、“猛复原”、“早替”的服饰变化，是在舞台之上，是在观众的凝视与窥探中进行的。歌舞伎演员化妆与扮装，无论是台上还是台下，歌舞伎的戏剧人物群体的面、头、身、姿、衣、装、形、体、色，构成的协调美，这是创造歌舞伎精美艺术特色的重要因素。这是对现实的日常生活所进行的美的升华。

歌舞伎俳优在舞台上的服饰多变、演员在瞬息之间相互替身换面，成功创造了妙趣横生、多姿幻变的多种人物性格的戏剧人物群体。剧场观众在戏剧人物的突变、摇身、速变的惊异之中，既欣赏了服饰变化美的全过程，同时，透过演员从服饰中体现出来的神韵、形姿、体态、貌美，而唤起对人类自然生活的大千世界，产生各种美好的浮念与幻想。

三、戏剧场景与舞台时空的流动

歌舞伎巧夺天工的舞台布景设计，在舞台上呈现出了一派春、夏、秋、冬的四季自然景色。歌舞伎独具匠心的戏剧人物化妆与戏剧角色扮装，在舞台上展示出满台精美艳丽的戏剧人物群像。风景如画的戏剧场景与戏剧人物的形体动作，在戏剧舞台的特定戏剧生活场景之中珠联璧合。景色与角色相互的有机结合，构成了歌舞伎戏剧的舞台时间与舞台空间的自然流动美。

歌舞伎的戏剧音乐，伴随着舞台上多种戏剧生活情境与戏剧生活场景，仿照出了：天地之间的风吹、雨声、雷电、雪音、山呼、水哮；动物世界的鸟语、虫鸣、鸡啼、虎吼、狼叫等，大千世界自然万物的音响效果。歌舞伎的戏曲音乐与音响效果，与特定戏剧情境相交融，对特定的戏剧情境与人物性格内在变化，起到了一个推波助澜的重要作用。

歌舞伎的戏剧音乐，是由三味弦、大太鼓、笛、小鼓、能管、铜锣、钲、木鱼、琴等，多种乐器的独奏与音乐的合奏，构成了歌舞伎戏剧的美声旋律。在拟声与像声的戏剧乐曲声中，绚丽多彩的布景设计与精妆美扮的戏剧人物，二者相互吻合组构的各种特定戏剧情境，进一步渲染了歌舞伎的舞台时空，自然流动的艺术特色。

《妹背山妇女庭训》的“吉野川”一幕，是一个樱花吐蕊、春情美景的演剧舞台。是在舞台布景设计方面，创造了演剧场景自然流动的典型。

《妹背山妇女庭训》是近松半二的杰出代表作。最早在1771年成为大阪竹本座上演的人形净琉璃之后，作为丸本歌舞伎剧目相

传至今。作品内容是以飞鸟时代的公元645年，在日本发生了一起由皇极天皇的长子——“中大兄皇子”为首的一派，发动宫廷政变的历史事件为背景。(642年皇极天皇继位，由“苏我入鹿”执政。645年中大兄皇子与中臣镰足等人，在天皇议事堂“大极殿”，利用俳优欺骗了在皇极天皇掌权时代执政的“苏我入鹿”。先是解除了苏我入鹿的武装，后又将其暗杀。于是逼迫皇极天皇退了位，孝德天皇即位，中大兄皇子被正式命名为皇太子。)

《妹背山妇女庭训》的戏剧情节，正是以描写中大兄皇子与中臣镰足等人，讨伐“苏我入鹿”的历史事件为背景，皇极天皇的朝中大臣太宰后室“定高”、大判事清澄，两家因为领地之争相互之间断绝了来往。与此相反，这两家的一女一子却真情地相爱。在此期间，“苏我入鹿”又向太宰“定高”下达了娶其女“雏鸟”为侧室的命令。“吉野川”一幕，中心描写了太宰之女“雏鸟”与大判事之子“久我之助”生情死恋的爱情悲剧。在戏剧舞台上，活生生地展现出“久我之助”以剖腹娶妻，“雏鸟”以断头死首出嫁的情死场景。

在“吉野川”的戏剧舞台上，妹山与背山是相对而立两座山峰。左边妹山的山峰一侧，是太宰定高的宅邸，右边背山的山峰一侧，是大判事清澄的宅府。由两座山峰向下对衬相行的是双花道自然通入左右两家的两条通路。舞台正中央一条川流不息的河水在静静地淌、静静地流。河流两岸的樱花烂漫，盛开的樱花枝头垂落在舞台的上空。在春情美景之中，在太宰与大判事到朝中议事之际，大判事清澄之子“久我之助”与太宰定高之女“雏鸟”，彼此二人隔着河川相望又相爱……

与此同时，对这对相恋男女的真挚爱情持反对的双方父母，站立在双花道的三七位置之处隔岸相争。左边花道上立着手持樱枝的太宰定高，右边花道上立着大判事清澄。大判事清澄与太宰定

高相对而峙，直接站在观众的座席中间。二人以对话的方式，向观众清楚地交待了国家政治时局与两家私事旧仇。静立中的对白、流动中的山川，构成一幅动中有静、静中有动的幽雅生活意境。

碍于太宰与大判事两家因争地不和而绝缘，碍于苏我之鹿的议婚相扰，久我之助与雏鸟的爱恋与议婚遭到了双方长辈的强烈反对。于是，久我之助以剖腹为代价，雏娘以断首为代价，双亲才准允死后婚配。

在樱花烂漫、风景如画的戏剧舞台上，右侧大判事宅府的久我之助，满身穿着乳白色的服装为了爱情在自剖其腹……左侧太宰府邸的雏鸟，身穿红色的嫁衣，为了情爱在仆人帮助下自割其首……生死情恋的悲剧场景，在舞台左右两侧的交替中进行。这是发生在日本早期封建时代的令人欲哭无泪、欲助无力的凄惨场面。

一对生死恋人，于情死之后嫁首的场景，更是别具一格充满大胆创意的舞台布景设计。白蓝两色条纹构制的河川，沿着妹山与背山的两山高处，顺势畅流到了舞台的中间。装着新婚嫁娘“雏鸟”头颅的木笼，从左侧太宰府邸隔川渡河，嫁往右侧大判事宅府，充满了悲情的画意。山涧的河川，在驰腾不止奔流。太宰定高将装着女儿断首的嫁笼放入流淌的河水之中，并隔河高声向大判事示意：“新嫁娘开始渡川。”嫁首的木笼顺着流水的波纹，一浪接一浪地向右移渡到大判事宅府家的岸边。大判事按婚照礼的习俗，将嫁首迎入府门。

自始至终满台的樱花竞相开放，盛开着的花枝从远处的深山伸展到舞台花道边的尽头。舞台正中央的吉野河川，自高山之上急流直下，从左岸大和国、右岸纪伊国之间淌流不息。这虽然是春意正浓的良辰美景，然而整个舞台上呈现着静中有动、动中有静，酝酿着一对相恋男女爱情悲剧的发生。舞台上川流直下的河

水始终没有停止流动，充分体现出高山为谷、浮谷为陵这一高山流水的象征。

久我之助与雏鸟的婚恋、婚谈、情死、婚嫁，始终是隔着河水在舞台左右两侧的戏剧场景之中反复地交替进行；太宰与大判事的议事，从隔着观众席的双花道上开始，渐渐向纵深处正面舞台上府邸移行；双花道相隔的河流扩展到双花道相隔的观众席间。“吉野川”的戏剧舞台场景，是美的立意，美的创造，是无限扩展延伸的舞台空间，是河在流、水在转的自然生活空间。“吉野川”的婚嫁场面，是人类各种爱情悲剧的凝练与浓缩。是舞台布景设计的上品杰作。

《新版歌祭文》是由近松半二所作，最早于1780年在大阪竹本座上演的人形净琉璃。而后才作为丸本歌舞伎的传统演出剧目承继到现在。《新版歌祭文》的“野崎村”一幕，对歌舞伎演舞剧场“双花道”的精巧妙用，不但扩展了舞台的自然时空，而且创造了生活真实美的戏剧场景。

野崎村是久松的养父——久作的家宅所在地。曾在大阪与阿染真情相爱的久松，由于自己地位的卑微，在无法与阿染结为夫妻之时，便回到家中准备与未婚妻阿光成亲。没想到阿染从大阪风尘仆仆地奔到了野崎村与久松相逢之后，二人下定了“心中”情死的决心。自从阿染来到野崎村，影响了家庭的各种关系。阿光虽剪发为尼、养父久作虽痛不欲生，都未能阻止阿染与久松“心中”的决定。

在剧情的终尾，久松与阿染，从野崎村返回大阪城的别离场面，正是对双花道的精意妙用，在舞台上实现了返回大阪城的真实路景。在野崎村的村头，久松与阿染，向久作和阿光进行道别之后，久松乘坐着二人抬的一顶竹藤小轿，顺着右侧的花道向前移行。阿染与其母阿常同乘一只小舟沿着左侧花道向前滑行。在

舞台上构成了兵分两路返回大阪城的路线。

舞台的正面是野崎村的村头，舞台的左侧是久作家的茅草屋的背景。舞台的右侧是樱花怒放的花枝与乡间的青绿之景。久作与阿光站立在村口，久作在为养子久松将要实现的“心中”而捶胸悲泣；阿光怀着无限的深情，用目光望着未婚夫久松远远离去的背影……两个轿夫抬着久松乘坐的轿子，在示意着通向大阪之路的花道上实实在在地走。船夫划着双桨载着阿染与其母的小舟，在象征着河水的花道上真真切切地行。小轿与小舟始终沿着双花道，行进到花道两旁的观众席间……

舞台上的戏剧场景，是随着戏剧情节的发展，由野崎村的正面舞台，顺着双花道而无限伸展。久松乘坐的轿子、阿染与其母乘坐的小舟，是随着返回大阪的路程，沿着双花道而无限地拓宽。这是一个从舞台开拓到整个剧场的戏剧场面。这是一幅再现生活真实的戏剧情境。《野崎村》的舞台布景设计，舞台戏剧生活场景不仅占满了整个演舞剧场空间，而且是一个充满灵活、生动、真情，扩展的充满了日常生活美感的戏剧舞台。

《欧古丽》(《小栗判官》)是在现代歌舞伎舞台上，于80年代创造的斯八歌舞伎剧目。这是由梅原猛创作，戾部银作、奈河彰辅担任监修，市川猿之助担任戏剧脚本、导演、美术监督，朝仓摄担任装置，金井俊一郎担任舞台技术，吉井澄雄担任照明，长泽胜俊、鹤泽清治担任音乐、藤间勘紫乃、藤间勘吉郎担任舞蹈动作设计指导，本间明担任音响，岗嘉洋担任舞台监督，佐滕浩史担任副导演，毛利臣男担任服装设计的，具有现代大型豪华艺术精美特色的戏剧舞台。

斯八歌舞伎《欧古里》(《小栗判官》)的戏剧舞台布景设计，是一个用现代艺术表现手法创造的戏剧舞台。在演剧的舞台上，充分利用了360度的旋转舞台所产生的新异效果，不仅仅是达到了

一个出神入化的理想境界，而且富有人类社会生活的哲理。

《欧古丽》的剧情是根据江户时代古净琉璃中的“说经节”这种讲解经文的曲艺中，根据“小栗判官”的传奇故事改编的。《欧古丽》的戏剧情节，中心描写了京都三条高仓的小栗判官（大纳言兼家这一名门之子）与相模国的照手姬（横山修理太夫这一名门之女）充满浪漫与传奇内容的恋爱故事。

小栗判官是由生身父母，曾经参拜佛门百日之后才得到的胚胎。于是，小栗判官便在双亲的百般疼爱之中，长成了一名文武双全的美男子。小栗判官经历过两次婚姻的离异，却与深泥池中的龙女产生真挚相爱的感情。小栗判官与龙女的结合，终是因为人与异类的相爱，才于社会所不容，龙女只好被逼迫着离去。同时，京都的帝王也对小栗判官下达了驱逐家门府邸的惩罚决定。

遭到驱逐的小栗判官，非常幸运地被生母一方的叔叔所接纳。并在生母的故乡——常陆国，潜心修炼了三年的马术和各种武艺。在小栗判官庆祝25岁生日之际，有人告诉小栗判官相模国的横山修理大夫之女照手姬是一位绝代美女的消息。于是，小栗判官便带着10名随从，前往横山修理太夫家进行探访。月夜的暮色之中，小栗判官惊奇地发现照手姬的容貌，竟与被逼迫离异的龙女相貌一模一样。于是，照手姬被小栗判官强烈表示的深情厚爱所感动，未经父兄的同意，便以身相许。

横山修理太夫是日本有名的武士世家，照手姬与小栗判官的私通，引起了武士家族全体成员的愤恨。横山修理太夫与三个儿子，用毒酒药死了小栗判官和10名随从。照手姬作为武士家族的不贞女，身拴重石被父兄牢囚在木笼之中，以沉潭方式处死。

到了阴间地府的小栗判官等人，其死因死情得到了阎王的同情与宽恕。10名随从返回了人间。而小栗判官则是由美男子变为身患“饿鬼病”的一幅奇丑无比的模样，乘着土车返回人间。残

疾生还的小栗判官，遵照着阎王的旨意，身边标立着委托世人“供养亡灵”等字样的木札，坐着土车向美浓国之地的近江屋进发。

被囚禁于木笼之中，沉潭于相模川之水的照手姬，顺着水流之势漂泊到了美浓国的熊野河川，被一位打渔之夫从川中救起，并收为养女带回家中。但是，渔家妇人却出于嫉恨之心，先是纵火烧屋欲置照手姬于死地，后将照手姬卖到了近江屋里当侍女。从此，小荻便是照手姬在近江屋的俗称。

乘坐着土车的小栗判官，在路途之中历经世人的多方供养，根据阎王的旨意终于来到了近江屋前。近江屋的小荻，已经完全辨别不出小栗判官的当年形象。而小栗判官也因为饿鬼病而不知眼前的女人竟是自己的爱妻照手姬。当小荻看清“供养亡灵”字样之后，为了供养被药酒毒死的小栗判官与十名仆人，便向近江屋的店主请了三天假期，拉着小栗判官乘坐的土车，向熊野方向进发。在夫妻二人行路的道中，小栗判官询问小荻是为了供养何人才牵引自己所坐的土车。小荻便脱口说出供养因毒酒而死的亡夫小栗判官与十名仆人的真情。尚不能看清世人面孔的小栗判官，听到小荻真言深惊不已，暗自下定了即使经受千难万苦也一定要到熊野治好疾病的决心。

三日期限已到的小荻匆匆离去，由两个不能尽心尽力供养“饿鬼病”的商人，将小栗判官的土车放到途中扬长而去。正当小栗判官行路受阻逢难之时，又巧被当年搭救照手姬的渔夫相救。渔夫在拉车的行路之中，向小栗判官讲述了照手姬怎样被救，后又如何被家妻所卖的故事。不禁使小栗判官深深感到人世间的万事因缘。不幸的是，渔夫与小栗判官在行至山间的路上，又遇一伙山贼，将善良的渔夫杀害。小栗判官面对恶人猖狂逞凶、善人无辜被害的社会现实，再次鼓足了健康生还人间的勇气，立志依靠自己个人的生命之力向熊野进发。

小栗判官历尽了艰难,终于到达了能够医治饿鬼病的熊野。小栗判官每日坚持用熊野峰汤洗浴，并祈求如来佛师保佑自己身体早日痊愈。终于，小栗判官在如来佛师的保佑之下，又恢复了美男子的英容。小栗判官返回京都，接受帝王的诏封，由本人选定美浓国之地担任了国守的职务。小栗判官掌管美浓国国守权力的消息传到了近江屋，小荻出迎并与小栗判官夫妻相认。剧情在美浓国地域的百姓欢呼声中，以大团圆告终。

这是一个充满浪漫色彩的神话。这是一个充满佛教传奇色彩的戏剧舞台。为了在舞台表现具有浪漫色彩的戏剧情境，歌舞伎演舞剧场的舞台设置的各种舞台变幻机关，在此剧中得到了综合性的妙用。身为人间异类的泥池龙女，正是从花道的三七小穴之处出场，达到了神出鬼没的奇异效果。纪念小栗判官诞辰之日的驯马场面，就是运用了宇宙空中飞人的舞台装置。当小栗判官驯服了烈马，骑在马背上在舞台的上空飞行之时，在整个演舞剧场形成了一个天马行空的惊险场面。阴间地府掌握生杀审判大权的阎王爷，是从舞台正中央的大台穴与小台穴，上上下下施展着鬼的魔力。天上的神仙药师如来佛，也是从舞台正中央的大台穴与小台穴，出出进进，施展着神仙威力。《欧古丽》的戏剧舞台，生动地展现了一幕幕、一场场关于佛教神仙的美丽传说。

然而在《欧古丽》一剧，最值得令观众欣赏不已的，还是对舞台正中的转台妙用。《欧古丽》剧中的转台妙用，不但有助于戏剧情节的向前发展，而且使戏剧场面愈加增添了耐人寻味的诗情画意。更具有特点，在舞台上标新立异地创造了具有人类审美意识的戏剧情境。

例如：因为照手姬与小栗判官的情爱，有损于横山修理太夫武士家族的威严。照手姬沉潭虽悲，然而戏剧场景设计的画面，却是一幕充满人间性灵的悲美景色。具有蛇仙一样俊美姿色的照手

姬头戴凤冠身穿红纱，被囚禁在木笼之中，由武士家族的仆人，摇渡着一条小船划送到了河川流水的中心。在“南无阿弥陀佛、南无阿弥陀佛、南无阿弥陀佛”的念佛声中，被沉于湍湍激流的相模川水之中……

舞台上的河川与江烟迷雾融为一体，照手姬被囚禁沉潭的木笼，在转台方位上，顺着转台360度的转动势向，一圈一圈地转行。舞台上的照手姬以其女性的精美姿容、苗条身形、精美无瑕的人物形象，被禁囚在木笼之内，活化在江川白雾弥漫的深水里。面对沉潭的木笼顺水漂荡的象征性场景，面对照手姬女性美的化身，观众自然在脑海中油然生浮出一幅完美的女性即将被沉入深河水底的情景。生怜人世间最美好的事物，将被扼杀在人情世俗的可悲性。深痛人类美好的性灵，就是社会各种封建伦理道德的规范约束之下，被窒息身亡的悲剧根茎。戏剧舞台设计的戏剧场景虽美，然而观众在欣赏美的情境之后，从心底深处情不自禁地再生出倍感凄凉的无限怜悯之情。这就是悲剧艺术审美作用。这就是悲剧起到了震撼观众心灵的戏剧效果。

沉潭未死的照手姬，被卖到美浓国近江屋改名叫小荻，在近江屋前与身患“饿鬼病”的小栗判官相见不相识。心地善良的小荻为了超度误以为死去的小栗判官的亡灵，牵拉着小栗判官的土车，在转台上的道行场面，从人生的另外一个角度，创造出令人心旷神怡的舞台场景。照手姬虽然成为近江屋的侍女，然而照手姬的容姿美色非但不减当年，并从身心底处透出一丝充满青春活力的灵气。坐在土车之上的小栗判官，则是双腿不能行路、双眼不能望物、面部既丑又陋，是一个不能身体力行的残疾人。夫妻二人相见不相识，舞台上一美与一丑的道行场景，构成了一幅耐人寻味的人生画图。

小荻与小栗判官，利用转台在舞台上构成的道行戏剧场面，是

人类社会生活的写照。是一个充满了美与丑、真与伪的人生哲理舞台。随着戏剧情境的发展，舞台上的旋转舞台在不停止地转，青春貌美的小获牵拉着奇丑无比的小栗判官，顺着转台在舞台上又是一圈一圈地转行。小获牵拉着小栗判官二人道行的对比形姿，一圈一个画面，一圈一个场景地构成了人类社会生活，产生了美与丑、真与善的强烈对比效果。美与丑、真与善的二人的道行，生动形象地深刻隐喻出人类的社会历史，正是在艰难旅途之中行进的内涵。观赏二人道行之景，真是令观众在戏剧演舞场之中，切身感受到了无穷无尽的戏剧美的享受。二人道行之景的戏剧舞台，使人类社会生活上升到了一个审美的艺术境界，升华到了一定的审美的艺术高度。

《加贺山见山再岩藤》是由河竹阿弥创作，于1860年3月，在江户市村座初演的剧目。现为“猿之助十八番”的家艺剧目之一。这是一个表现生活与再现生活相结合的戏剧舞台。剧中的岩藤是一位已经死去的女性。在演出斯巴歌舞伎的现代舞台上，表现岩藤无人供养累累白骨集于一处又死而复活的场面，完全是利用了现代化的灯光照明实现的。在舞台上由一堆散乱的尸骨，再按照人体的骨骼结构组合成为人形，这本身充满了恐怖的色彩。然而正当观众的惧意未消之时，舞台上便呈现出樱花开放的春景。在樱花开放的舞台上，返尸还魂后的岩藤变为一个美女，手持一把花伞从剧场入口之处，从剧场观众座席的上空，姗姗飞入正面舞台。岩藤由尸骨变成空中飞行的美人，这是一个由惊到险的戏剧场面创造。美女空中飞行的场景与小栗判官驯服烈马，身骑在马背上的行空场面，有同工异曲之妙。

《藤娘》是歌舞伎所作事的舞踊剧。《藤娘》是由六代目菊五郎，于日本昭和12年的1937年3月初演以来，先后经由了大川桥藏、中村歌右卫门、尾上梅幸等著名俳优的技艺承传，始终成

为歌舞伎戏剧舞台上的典型的舞踊剧目。藤娘本是一个藤精，这是自然世界的藤萝花植物,以拟人化的手法在舞台上构成的独舞。《藤娘》的特点，是在舞台上展示出一个纯情意美的大自然美景，从而深刻揭示出生灵万物爱好天然的本性。舞台上的藤娘，是藤萝花的花神，是藤萝花植物世界的精灵。藤娘独自一人，媚姿百态地沉浸在舞台上的自然美景之中，充分运用了歌舞伎衣裳的多种变化方法，边踊边脱、边踊边换、边踊边改、边踊边变地，改变着衣裳服饰的多彩多样。藤娘的服饰万变未离藤萝的花影，万变都是穿着与藤花相关、相仿、相形的和式盛装。藤娘在舞台上翩翩起舞，洋溢着花香色美令人无限爱怜的娇气花相。

藤萝花开的舞台设计，正面舞台上茂盛的藤萝花枝头从台顶纷纷落下，一枝枝藤花叶垂落到舞台半空之中，花神藤精的身姿美态，隐现在藤花似锦的花界之中。藤娘出场时，头戴黑色斗笠手持藤枝的花神服装，精美绝技的藤精模样，给人一种醉酒之后的风流意境。藤娘美姿美态的舞踊动作，生动体现出世间万物精灵，都具有充满对人类幻想的风流本性。

《白浪五人男》是河竹默阿弥创作的纯歌舞伎作品。《白浪五人男》的“青砥稿花红彩画”一幕，精意设计的白浪形象的五名男盗贼，同时登台的歌舞场面，充分体现出纯歌舞伎的艺术风格。白浪五人男的服饰颜色、人物扮装，充分展示出歌舞伎的服饰衣裳与戏剧人物性格相辅相成的艺术特色。日本驮右怀门、弁天小僧菊之助、忠信利平、赤星十三、南乡力丸，这是日本江湖之上的五名义贼强盗。在“青砥稿花红彩画”一幕中，身为义贼强盗的白浪五人男的出场表演动作，精湛地运用了舞台正中的大穴口出场，使戏剧舞台产生了一种别开生面的清新之感。

从剧场的观众席位，仔细观赏五人男踏青的舞台布景。舞台的纵深之处，是隐现在丛林之中的屋舍。屋舍前面的风景，是碧

波荡漾的波涛翻滚的海浪。海浪的岸边，栽有几棵樱花树，正开着粉红色的鲜花。樱花树前的正面方位，便是歌舞伎正中舞台上的大穴口。白浪五人男，身穿同一玫瑰色的和式服装，每人用手打着一把写有“白浪志”字样的雨伞，正是从大台穴之处，出奇不意地稳稳地出台登场亮相。他们是以同一种姿式、同一种拉长音韵的语调、同一种优美的人物造形，在舞台上创造了一个艺绝精美的自然景象。

同时，白浪五人男的服饰装扮，又是日本歌舞伎的戏剧人物角色之中，成功创造的服饰美典型。白浪五人男虽然都是身穿玫瑰底色的和式服装，然而每个人都根据各自不同的人物性格，在同一底色的服饰上，用不尽相同的色彩，画着各种不同的生动图案。日本驮右怀门衣服上的图案，是大型波纹海浪在翻滚；弁天小僧菊之助衣服上的图案，是粉色菊花红牡丹；忠信利平衣服上的图案，是巨龙在空中腾飞；赤星十三衣服上的图案，是公鸡在昂脖啼鸣；南乡力丸衣服上的图案，是空中的白色烟云吐雾。五人五种不同花色的图案，形象鲜明色彩艳丽地揭示出五个人不同的性格特征。白浪五人男服饰相似图案不相同的扮装模样，飘洒洋溢着男性的风流。

在“青砥稿花红彩画”这一春狂言的舞台上，樱花树木，樱花盛开的枝头，白浪五人男，在樱花拂体香气扑面的美舞台上，充分表现出漫延花枝头的春天生活气息。拂体春风得意，潇洒自如。给观众一种纯美的人间享受。白浪式的男人同时从大穴口出，又同时从大穴口入，即现、即消、自由自在的戏剧场景，给观众一种梦幻的美感。舞台上呈现出难以言传的生活美的意境，引起观众对春满人间情意浓的戏剧生活环境方式，产生无限美好的想往。

戏剧舞台的多种场景画面设计的功能作用，在调动观众视觉的情况下，使观众面对一场场一幕幕精美的戏剧情境，对现实、对

未来、对今生、对来世，都产生各种各样的联想。正是由于日本歌舞伎的戏剧舞台，充分创造了舞台的自由时间与舞台的自由空间，才使歌舞伎的戏剧场景与戏剧情境，自然而然地产生了一种惊妙奇特的艺术流动美。

在此，从戏剧美学的角度，审视歌舞伎戏剧场景的舞台美术设计，戏剧人物在舞台空中腾飞；云烟海浪在舞台上翻滚荡漾；天上人间神灵万物在舞台自由隐现，扩大了舞台的戏剧艺术空间。歌舞伎演舞剧场实现的奇异变幻的时空效果，达到了一定程度的艺术净化人类心灵的审美作用。

下之大不韪而稍微触犯了三从四德的封建伦理之规，就会遭到族规家法的各种严厉处治，有的要被逼死沉潭而葬身水底……

在现时代的社会生活中，妇女的社会地位有了很大的改变，而每个女人也各自选择了不同的生活方式，扮演着各自不尽相同的角色。世界上没有女人，人类社会就不能延续。世界上没有女人，就不能成其为社会。世界上正是由于女人的存在，才构成了一场场振撼心弦的悲剧传说；才组合了一曲曲生死相搏的人生哀歌。

戏剧是表现人类生活、再现人类生活的人生舞台。人类的社会生活，是依据着男性与女性二者共同组成的家庭，作为最基本的细胞而组成的。女性是与人类社会存在的统一体。女性的存在与男人存在一样，都是一种人类生命的自然存在，都是一种社会的存在，都是一种精神的存在。人类社会生活的延续与发展，是由男女两性的阴阳结合，而自然形成了延续发展与繁殖人类社会的生物链。因此，作为表现与再现人类社会生活的戏剧舞台，就必然要表现有女性人物存在的社会生活，才具有社会生活的普遍性、真实性、典型性。

在早期的人类发展史上，无论是在世界的东方，还是在世界的西方，都把戏剧看作是一种神圣的祭礼。由于女性的人格，在人类社会历史的发展过程中，具有美好与罪恶的双重性格特性。女人在某种程度上，都被视为“尤物”与“祸水”。所以，早期人类社会发展史上才使男性才能有资格作为表演神圣祭祀艺能的执职者。

但是，由于专门表演神事艺能的男性们，虽然居于神事执能者的圣人地位，却又不精通表演方面的各种技能。所以，使那些在民间自然生成的大众民俗艺能，能够因艺而易地不同程度受到了社会各种不同观众层的欢迎。于是，在社会上自由组织的演剧职业团体便自然而然地结社成立。与此同时，戏剧作为丰富人类

娱乐生活的一种艺术门类，为了满足广大民众的审美与欣赏心理的需求，就必然会有女演员。或者是男性演员乔装巧扮地饰演女性人物角色而登台演剧。

戏剧作为丰富人类娱乐生活的一种表演艺术门类，必然为了满足普通民众的审美心理与欣赏心理的需求，必然为表现与再现人类社会生活的真实，会理所当然地有女性演员登台演剧。根据世界上各个国家的不同历史时代、不同民族社会生活的历史背景、不同社会历史发展的进程，在禁止女性演员登台演剧的非常时期，又必然生发了由男性演员，在舞台上乔装改扮饰演女性人物形象的演剧现象存在。

打开我曾于 1990 年 5 月，在早稻田大学深造期间的学习研究歌舞伎的笔记本。鸟越文藏教授曾在早稻田大学演剧博物馆的馆长室，对当时的演剧博物馆从事研究学习深造的美国、德国、韩国、意大利、加拿大、瑞士、中国等国家的 8 名外国人研究员进行授课时的课堂笔记，至今仍然字迹清晰地记着："日本的神，大体都是男人。按照日本人的考虑方法，所想到的都是男神，而不像其他国家，有的认为有女神存在。日本的封建时代，女人是男人的衣服、是日本卧室里铺的席子，随时可以更换。在日本，最高的神都是男人，而侍女都是女人。所以，日本的传统艺能，都是由男人担任。在日本歌舞伎的演剧历史发展中，只有 25 年女艺人存在的历史。"

在世界戏剧艺术发展的历史长河中，在世界东、西方的演剧舞台上，将女性登台演剧视作有伤社会风化，将女性登台演剧视为败坏社会伦理道德的思想偏见意识，这是世界东、西方演剧戏剧舞台上不尽相同地存在禁止女性登台演剧，而相继生发出男扮女装演剧现象的共同思想基因。所以，由男性俳优在演剧舞台上扮演女性戏剧人物形象，这是世界戏剧百花园中，从西到东、从

古到今，由来以久的一种戏剧舞台上人物扮装的演剧现象。

“女形”是歌舞伎由男性俳优饰演女性戏剧人物形象的变身艺术。日本歌舞伎“女形”变身艺术，是由女性演员登台献艺的阿国歌舞伎，在江户时代被德川幕府的统治者下达禁演令以来，由男性清一色的俳优，经过一百年的演剧艺术生活实践，在元禄歌舞伎时期创造的“女形”变身演技。歌舞伎由男性俳优饰演女性戏剧人物形象，不能仅仅视为是一种男扮女装的表演技术。歌舞伎的“女形”变身，论其男扮女装并非有独特性。歌舞伎的“女形”变身，是用男性演员的全部身体、全部生命，去创造女人的形姿体态。歌舞伎的“女形”不是突出男扮女装的“演”字，歌舞伎的“女形”是突出男变女形的“变”字。歌舞伎男性俳优的“女形”变身，显示了由男性俳优饰演各种女性人物角色的独特异性魅力。

男性俳优改衣换装地扮演女性戏剧人物的表演艺术，这是从世界的西方到东方；从西方的古希腊时代，到西方16世纪的文艺复兴时期；从东方远古时代的宗教祭祀戏剧，到东方近、现代的民族演剧舞台；从日本的能乐与狂言的诞生时代，到日本歌舞伎诞生以后的成熟期；从被称为“东方戏剧艺术之花”的日本歌舞伎，到“代表东方艺术”的中国京剧；都曾经经历实践过的，在艺术手法上表现不一的演剧技艺。

在此，以日本歌舞伎诞生之前的西方戏剧历史为例，从古希腊的戏剧舞台开始，发展到文艺复兴时期的16世纪戏剧舞台，都是仅允许男性演员公开登场演剧。16世纪的文艺复兴时期，早于日本江户时代即诞生歌舞伎的时代，又是世界戏剧艺术大师——莎士比亚戏剧兴盛的黄金时代。16世纪文艺复兴时期的演剧舞台上，不但很难见到有女性演员登台演剧，就是由莎士比亚亲笔创造的那些充满人文主义时代精神的女性人物形象，也都是由男性

演员进行扮演的。世界西方戏剧古希腊戏剧到西方文艺复兴的16世纪戏剧舞台上，禁止女性演员登台演剧，而相继出现的男扮女装的演剧现象存在，一是因为深深地受到了中世纪宗教剧束缚的缘故所致；二是因为视女性演员为情欲的代表，把女性演员登台演剧的现象看作与出卖肉体色相毫无异处……

在世界演剧的历史进程中，从16世纪西方文艺复兴时期的话剧舞台，到17世纪东方的民族演剧舞台，都不同程度地存在过禁止女性登台演剧，都有过男性俳优扮演女性戏剧人物角色的演剧发展历史。在世界东方戏剧的演剧舞台上，从日本民族戏剧——歌舞伎的女形变身，到中国民族戏曲——京剧演员的男扮女装，都是依据不同国度不同民族的各自审美心理，创造了一系列人物性格不同的女性形象。

在此，仅举日本歌舞伎诞生之后的中国京剧表演艺术为例：如果说中国戏曲在世界东方戏剧舞台上是具有几千年文明古老历史的演剧艺术；那么中国京剧则延续了中国传统戏曲几千年的艺术精华。19世纪的中国京剧艺术的演剧舞台，是形成中国京剧舞台艺术二百年以来的全盛时期。如果说梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生，都是在19世纪中国京剧的艺术舞台上，被造就出来的一代男扮女装的四大名旦。而梅兰芳男扮女装的京剧表演艺术，则又是中国京剧四大名旦的杰出代表。

作为代表中国京剧的梅兰芳表演艺术，充分运用中国戏曲京剧的梳大头、贴片子、踩绣鞋、凤冠、霞帔等，一系列男扮女装的化妆与扮装的传统艺术手法；充分运用舞剑、舞绸子、耍绫子、莲花指、甩水袖等多种扮演女性的优美表演身段；充分运用逼真高超的精绝演技、虚拟含蓄的舞台表演动作；在世界东、西方的演剧舞台上，被一致赞誉为“代表东方艺术”的戏剧明星。

在19世纪30年代初期，当美国有声电影刚刚产生的年代，中

国梅兰芳剧团出访美国与苏联，将中国发展流传几千年的戏曲艺术精华，成功地展示在了国际戏剧文化艺术交流的舞台上。1930年初春，在美国那宫殿式的舞台上，梅兰芳先生用精绝的戏曲表演艺术，用优美动听而富于韵味的中国京剧唱腔，演出了《天女散花》、《嫦娥奔月》、《霸王别姬》、《汾河湾》、《刺虎》、《打渔杀家》，而深深赢得了美国观众的赞赏。在驻美国华盛顿的中国大使馆，当美国总统府的全体官员和各界知名人士兴致勃勃地观看了梅兰芳剧团在美国的首场演出之后，深深吸引了美国的电影界、戏剧界、学术界。于是美国一批著名的导演、演员、学术专家，便随着中国梅兰芳剧团的演出，最初由纽约四十九街戏院移至帝国戏院，随后从芝加哥赶到了旧金山，继续追到了洛杉矶进行观摩中国戏曲的演出。最终梅兰芳先生荣幸地接受了美国南加州大学与勃摩拉学院，分别授予的荣誉学位。

梅兰芳剧团在美国获得演出成功之后的1935年，又应苏联克里姆林宫的邀请，在赴美演出剧目的基础上，在莫斯科又增加了《宇宙锋》、《虹霓关》、《盗草》、《孙悟空大闹天宫》等中国戏曲的京剧演出剧目。从而，便使梅兰芳剧团再一次在欧美戏剧的演剧舞台上，获得了中国戏曲演出成功的创举。与此同时，中国戏曲便成为西方各国研究“东方艺术”的直接对象。

中国京剧艺术大师梅兰芳先生作为中国一代男扮女装的著名俳优，在《贵妃醉酒》剧目之中，成功创造了深宫廷院里的皇帝宠妃；在《霸王别姬》的剧目之中，成功创造了悲壮殉情而舞剑自刎的英雄爱妃；在《洛神》与《天女散花》的剧目之中，成功创造了神仙境地的花神；在《凤还巢》剧目之中，成功创造了贤惠庄重的贵妇人；在《生死恨》剧目之中，成功创造了凄楚动人的良家妇女；在《晴雯撕扇》剧目之中，成功创造了王爷府内性情刚烈的侍女；在《三娘教子》剧目之中，成功创造了教子有方

的中国正统的女性人物；在《西施》剧目之中，成功创造了富于自我牺牲精神的江南美女；在《穆桂英挂帅》剧目之中，成功创造了武艺高强与性情高昂的女性武将；在《打渔杀家》剧目之中，成功创造了精明果敢的渔家少女……

梅兰芳在中国京剧舞台上，男扮女装成功塑造的一系列女性戏剧人物形象，这是中国戏曲的艺术成就。梅兰芳作为中国京剧舞台艺术成就的代表，从唱腔设计、身体造型、舞蹈形姿、舞台动作、布景装置等方面的大胆设想，都是由许姬传、齐如山、徐兰沅、张仲述（张彭春）等人组成的梅派智囊团的集体智慧创造之下酿造出来的中国京剧艺术结晶。中国一代京剧艺术大师梅兰芳先生，在中国京剧艺术舞台上男扮女装，成功创造的多种人物性格的女性形象，现已成为世界戏剧艺术百花园中的永不凋谢的东方戏剧艺术舞台上的梨园牡丹。

中国京剧与日本歌舞伎，都是同属于世界东方的戏剧艺术。中国京剧与日本歌舞伎的男扮女装相比较，中国京剧的男扮女装是舞台表演艺术；日本歌舞伎的“女形”，是男性变身的演艺技术。这是在中国大陆与日本列岛的两种不同的社会土壤，在各自不同的社会历史条件下，诞生出来的两朵具有不同民族艺术特色的戏剧之花。中国梅兰芳男扮女装的京剧表演艺术与日本歌舞伎男性俳优“女形”变身的演技艺术，因为都是以创造女性人物艺术形象美为准则，所以在创造东方女性人物形象的精美程度方面，在一定程度上具有同工异曲之妙。但是不可忽视的，中国京剧的男扮女装与日本歌舞伎的女形变身，在艺术创作手法上存在着人体生命的性差异。

歌舞伎诞生于江户时代的17世纪，是在日本民俗歌舞演唱基础上，是在传统文化的底根上派生出来的民族戏剧。歌舞伎的表演动作、唱腔、舞蹈形式与中国戏曲相比较，在表演技艺上有很

大差别。歌舞伎同中国戏曲艺术的程式化、精美化程度相比，都保持着各自不同的民族艺术特色。歌舞伎虽然间接地与中国传统文化有着密不可分的历史联系，然而日本歌舞伎在长期演剧的历史艺变中，特别是女形变身的演技过程，独自保留着日本江户时代社会风流的历史痕迹。歌舞伎“女形”变身的演剧艺技，伴随着歌舞伎的演剧艺术发展历史，严格地坚守由男性清一色演员登台演出歌舞伎的传统，至今已经整整持续了二百多年。歌舞伎俳优“女形”变身的魅力，不仅仅在于男性俳优扮演女性角色的时间持续之长，更在于歌舞伎的俳优，在男扮女装“女形”变身的演技艺变与演技形成的特定历史过程。

在中国京剧舞台上，由男性扮演的旦角，是必须进行艺术加工，因此，由男性扮演的旦角，要比女优饰演旦角更富于艺术性。在日本歌舞伎的舞台上，由男性俳优饰演旦角，这是在江户时代特定封建锁国的历史时期形成的。

创立日本歌舞伎的演剧艺术舞台，确立由男性俳优“女形”变身的独特艺技，都与日本“众道”（即男性的同性恋）之间有着密不可分的内在联系。在日本，众道一般称为男色。众道亦被称为若道、若众道。出卖男性色相的同性恋即众道，在规定出一定男性出卖色相的嫖价之时，同样与出卖色相的妓女“女倾城”与“女娼”相仿，相对应地被称为“男倾城”与“男妓”。

在日本对于男性出卖色相的众道，公开确定嫖价的年代，是在日本野郎歌舞伎的时代。然而，作为众道的男妓进行一般迎接顾客的年代，最先则是从江户时代的若众歌舞伎时代开始的。江户时代若众歌舞伎的美少年歌舞伎演员，就是由于出卖男性色相的众道行为而遭禁。若众歌舞伎、野郎歌舞伎这两个时代，可以说是形成日本歌舞伎的“女形”变身演技全盛历史时代。

“众道”作为一种在男性之间行使的同性恋行为，并不是仅限

于在日本歌舞伎诞生前后的风流历史时代才在日本社会上发生的。同时，“众道”的同性恋行为，也并不是仅于日本社会而存在的一种社会现象。“众道”是在世界东、西方各种不同的国家，久已存在的倒错恋爱行为与社会现象。在世界古、今、东、西等不少的国家与不同肤色的民族，在舞蹈界与演剧界的青年演员身上所发生的众道行为，已是属于屡见不鲜的事情。所以，在日本江户时代的若众歌舞伎（美少年歌舞伎）所发生的众道（同性恋）行为，并非是日本众道行为的起始与开端。

河竹繁俊博士曾经在《歌舞伎史的研究》这部著作中，针对日本江户时代的社会生活和市俗风情，特别是针对众道，曾经作过如下历史性的论述：

“追寻日本的众道行为最早发生在何处,探究众道在日本最早发生的时间，这是一个历史考证的难题，恐怕又是一个永久难解的谜。在日本有一种传说，认为众道是由僧空海从中国回到日本国土以来，开始在僧侣之间发生的。日本的寺院为了保住女淫戒，便先于存在师弟关系的寺院内进行……这种风俗从寺院传了到平安时代的公卿之间，以后再传到了武家。由于军队禁忌携带妇女，所以便携带着日本的寺院为了保住女淫戒，最先是以师弟关系的童男之中所行了众道之事。后来这种众道的风习，又从寺院传到了平安时代的公卿中间，而后又从公卿上层社会又渐渐传到了武家时代……由于军队之中禁忌携带妇女妻妾所至，便相继招来了作为保持主仆关系的娈童。维系主仆关系的众道现象，在上层特权阶层持续了很长的时间。”

日本社会的历史，发展到室町时代的末期，庶民开始急激地抬头，明显地盯视着个人意识，仅限于寺院军阵等特权阶层的到了室町时代末期，在市町庶民激增情况下，社会上产生了注重个人观念的思想意识明显突变。当日本社会历史发展到了国泰民安

的江户时代之时，由于开采金山与银山而盛产出大量的金银，特殊地使日本市町庶民的经济活力达到了前所未有过的繁荣。因此，仅允许在僧侣师弟之间、武家主仆之间产生的倒错同性恋爱的"众道"行为，开始以金钱作为杠杆，不分社会上下等级阶层地被解放出来。仅限于寺院军阵特权阶级的变态同性恋的众道行为，庶民阶层便可以用资产和金钱就能自由地获得。于是一个猎奇"众道"行为的爱欲生活，特别是一个以"中性美"为基准的风流的倒错同性恋，便在江户时代的宽永中期至享保期间，风靡了日本整整一个世纪。

日本江户时代的宽永（1624—1644）中期至享保（1716—1736）期间，以"中性美"为基准的倒错同性恋的社会风流，在武士、僧侣、町人、妇女等各种不同社会阶层，为追求男女之间的同性异性的众道与色道猎奇行为的流行，已经达到了时值今日难以想象的狂热程度。于是，与出卖女色的倾城町毫不逊色的出卖男色的倾城町，便相继产生。因而，若众歌舞伎的美少年和野郎歌舞伎的青年演员，便成为彼时彼地众道与色道行为狂热盛行期间的猎取对象，受到了社会的殊宠。

由于日本江户时代的宽永中期至享保期间，成为行使色道与众道行为异常的全盛时期，由于不次于女色倾城町的男色倾城町出现，由于江户时代新兴市町庶民阶层，追求变态本能的满足、寻求性恋猎奇的狂热，而极大地波及影响到社会的风化教育。所以江户德川幕府先是对若众歌舞伎颁布了禁演令，后是对恢复歌舞伎公演以来的野郎歌舞伎，下达了各种严格的演剧制度。然而，盛行百年的色道与众道，一直持续到了江户时代后期的天保改革之时，仍然尚未完全消失……综上所述，风流兴盛的江户时代，便是演剧界、舞踊界的俳优，在众道的沐浴中创立"女形"变身演技的历史渊源。

人间没有娱乐游艺的生活是不存在的。无论什么样的生存环境，无论什么样的生活时代，无论什么样的人类社会，没有娱乐游艺（游艺、技艺）的生活内容就难生存。娱乐游艺对于艺术而言，是完全浸透了美的精神生活。艺术针对人类日常的普通生活而言，作为浸透唯美的精神艺术生活，又是从既精美又崇高的娱乐游艺生活情节之中产生出来的。因此，娱乐游艺对于歌舞伎演员的艺术实践生活而言，凡是从舞台上能够观赏得到的演剧情节，或者是从舞台上能够欣赏得到演员创作的各种戏剧人物角色的演剧技艺，这在某种程度上来说，大体上可以说是从娱乐游艺的生活之中升发出来的艺源之流。歌舞伎演员的生活艺术实践，包括嫖妓与玩乐的成分在内，大体上都是从娱乐游艺的生活中，对人性生活美的创造与崇高生活的显现。

正是因为娱乐游艺生活是人间不可欠缺的组成部分，即便把歌舞伎俳优的演剧艺术生活创造实践的含义排出在外，而对于普通庶民来说，娱乐游艺的生活内容，特别是在日本江户时代社会风流的特殊历史时期，也是属于一种正常的生活形态。

日本歌舞伎的男性俳优“女形”变身的演剧技艺，在江户时代社会风流时尚的特定历史环境之中，经历了一条若众（美少年）歌舞伎时期的纵情纵欲的肉体享乐；野郎歌舞伎时期从盲目的色情欢欲到演剧实践意识的思想启蒙；元禄歌舞伎时期从肉体性感的娱乐到自醒自悟创造“女形”演剧技艺的身体创造实践；终而便在元禄歌舞伎时代完成了歌舞伎的男性俳优女形变身的演艺集大成。在元禄歌舞伎时期，从男性俳优到女形变身这一演技创造实践过程中，其执行“众道”的思想意识，则中心体现出男性俳优为扮演歌舞伎女性戏剧人物作为创作目的，专意从事女形变身演剧技艺的献身精神。

歌舞伎的“女形”变身演技与众道的男性同性恋产生思想意

识的作用，是在元禄歌舞伎时期，兴起的彻底执行写实主义。歌舞伎的“女形”变身的演剧技艺，是经历了一条由日本“众道”同性恋的肉欲享乐意识，发展到积极、认真、努力、创造男性俳优女形变身的“女形”演技，这样一条自醒自悟自觉的思想自律过程。

日本元禄歌舞伎时期，是彻底执行写实主义的时代。日本元禄歌舞伎时期，继阿国歌舞伎女性演员禁止登台以来，在演剧舞台上实现男性俳优“女形”变身的演剧技艺，就是在日本江户时代社会“众道”行为兴盛的历史背景之下，在众道的沐浴中形成的。这种在特定历史时代的众道沐浴之中，独特创造和独特形成的歌舞伎“女形”演技，即是歌舞伎俳优“女形”变身的真髓，又是歌舞伎男扮女装演剧方式的特异之处。

二、在众道沐浴中生成的“女形”

歌舞伎的演剧舞台，是以演员为中心的演剧舞台。因此，歌舞伎的演员则都被视为演剧舞台上的艺坛之花。日本歌舞伎是以演剧舞台上艺坛之花的表演为中心，是视演员风流的形姿体态与青春貌美的容颜为基点的戏剧艺术。

“女形”是日本歌舞伎舞台上的花中之花，也可称之为歌舞伎演剧舞台上的花芯。“女形”是从日本岛国的传统文化艺术土壤之中；是从日本江户时代风流的社会潮流之中；是从新生市民阶级的生活习俗之中；滋生出来的一枝独特妖艳的具有现世好色享乐的演艺之花。

“女形”作为日本歌舞伎演剧艺术舞台上的花芯，是在超越了模仿自然生活的基础上；是在构造具有历史时代生活气息的戏剧

舞台基础上；是在塑造具有独特艺术魅力的戏剧人物形象的基础上；是在建树具有经久不衰的演剧艺术特色的基础上；历经了将近4个世纪的演剧舞台生活实践的艺术陶冶，才成为现在富有历史时代感的色香飘逸、众人爱惜的歌舞伎演剧艺术舞台的精根。

然而，不可忽视的是，在众道沐浴之中历经几个世纪的演剧舞台艺术陶冶，而成为歌舞伎艺术舞台精根的“女形”，由男性俳优男扮女装饰演女性人物形象的演剧技艺，这在日本传统艺能演剧发展史上，并不是日本传统演剧艺能史上的先例，也不具备前卫性的特质。

翻开日本传统艺能的发展历史，日本多种古典艺能在众道沐浴之下而产生的独特艺术魅力，这是在现代社会令人难以置信的。早在日本平安时代的中期至日本镰仓时代期间的祭祀艺能，就有因为僧家的美少年俳优与伶人受到了贵族的殊宠，而成长发达起来的历史事实。

例如：日本的延年舞曲、田乐曲舞、咒师猿乐等古典艺能，就是经由不同历史时代的贵族阶层们对美貌的少年伶人、少年俳优们、少年舞童的特殊宠爱，而在众道的沐浴之下而得以成长发展的。

又如：进入日本室町时代以来，日本“能乐”的一世大才、集大成者——世阿弥，就是由于得到了日本室町时代的义满将军的同性恩宠与爱恋之情，才能在14世纪的日本“能乐”舞台上，结出了男扮女装的演艺之花。

根据《日本全史》的史实文字，1374年，日本室町时代17岁的三代幕府将军足利义满，在东山今熊野神社观摩京都观世座的42岁的观阿弥、12岁的世阿弥，父子演出的猿乐能之时，即欣佩身为大男的观阿弥演技，又欣赏身为美少年的世阿弥风姿。自此次观赏观世父子的演出之后，世阿弥便成为足利义满将军身边的

娈童而倍受宠爱。据说日本室町时代足利幕府的三代义满将军因为被世阿弥所迷，尽管引起了足利幕府诸位大臣的各种非议，却仍然送给了世阿弥相当巨万财富的赠物……正是由于世阿弥倍受义满将军的怜惜与疼爱，才使猿乐能这种乞食的贱能，既成为室町时代以来被社会公认的艺能，又一跃成为封建武士阶级乐于欣赏的贵族艺能。

在日本传统“能乐”的演剧史上，正是因为日本室町时代足利幕府的义满将军与能乐艺人世阿弥的同性恋情，才使观阿弥与世阿弥父子，在精力、物力、财力等方面得到了幕府将军的大力资助，才成功地创造了一系列能乐舞台上必不可少的各类登场人物使用的多种面具，为实现“能乐”艺术的集大成，具备了相当可观的成功系数。不容遗漏的是，正是由于世阿弥作为足利幕府义满将军宠童期间而产生的同性恋情，才进一步诱导了世阿弥成功创建能乐舞台上“女能”演技的集大成。在《花传书》“模仿种种”的有关篇章之中，就有世阿弥子承父业在日本创建男性饰演女性人物的演剧理论。换句话说，就是在舞台上怎样模仿现实生活，以舞台上能得以实现人物“幽玄”妙体的感姿感观的表演艺术：

“凡是逼真的模仿，才能成为最佳的模仿。当然，这是要以现实世界中事物的差别，作为依据来掌握模仿事物的色彩浓度。”

“舞、白拍子（雅乐的一种拍节，平安朝末期妓女的一种歌舞）、物狂（疯狂）等演剧之中的妇女姿态，无论是煽扇子还是插头簪，都应表现出柔婉娇媚的形态。衣服上的裙带要呈现飘长而又能显示出宽状。只有这样才能便于扮演者在舞台上迈步与摇摆走动之时，完美地体现出女性的服饰衣边之美。男扮女装的俳优在舞台上，要尽可能地做到挺腰直膝，而便于呈现出女人的娇美体姿。扮演女性的饰演者，为了体现美而不能仰脸，只有垂头才

不能露脊，不然脖颈若直就不像女人。身上穿的服装，衣袖不能过长，否则就不能满足观众欣赏饰演者纤指细手的心理……”

诞生于日本室町时代之后的歌舞伎，其“女形”变身的演剧技艺，正是多方面巧妙地沿袭、模仿、承继了“能乐”舞台上，男性饰演女性的扮装、化妆、形体、造型等创造“女形”技艺的奥秘艺术手法。歌舞伎“女形”演技的创造历史，是自阿国歌舞伎的女性演员被禁止登台演剧以来，而由活跃在舞台上的清一色男性演员承担的创造使命。

歌舞伎的“女形”演剧技艺，是在日本江户时代德川幕府实行的封建锁国政策统治的作用力，与社会风流的时代背景的反作用力，这相互对立的作用力与反作用力下得以创立成功的。歌舞伎的“女形”演剧技艺，是以最初阿国歌舞伎风流演剧舞台上的女扮男装、男扮女装，这一出卖女性容姿体色的性倒错享乐作为起源；是以若众歌舞伎的美少年，出卖男色的娱乐行为作开端；是以成年男子组成的野郎歌舞伎，作为步入演剧艺术创作道路的开始；是以元禄歌舞伎时代的黄金季节，作为确立男性俳优饰演女性戏剧人物的基础；是以芳草菖蒲经过演剧艺术实践而总结的“女形”演技艺术理论为经典；是与歌舞伎的演剧历史同步；在特定历史时代的风流社会中沐浴形成的。

《役者论语》是日本元禄时期，专由歌舞伎演员论及戏剧舞台表演艺术经验的一部演艺论谈集。芳草菖蒲曾在《役者论语》中深有体会地指出：由男性俳优扮演旦角的美女，如果能达到以假乱真的地步，那么他演起其他戏剧人物角色则必然是易如反掌。由于旦角俳优本身就是一位男子，却能把美女演得天造地设一般，其演艺之精湛可想而知。当旦角俳优在牢记自己是用男子的身躯，来悠然自得地表现美女风韵姿态时，又必然是把扮演美女的练习放在首位。

歌舞伎男扮女装的“女形”演员，都是从少年时代的演员容姿开始进行培养的。因此，男性俳优扮演女性戏剧人物角色的演员，容姿美便成为“女形”演员的基本首要条件。歌舞伎的“女形”演员，是在具备了容姿美的基本条件之下，继而在日常生活的演剧艺术实践中，才能进一步提高扮演女性戏剧人物的可塑性。

在日本江户时代，歌舞伎的“女形”演员，都是从少年时代就开始培养调教的。这些尚未登台演剧的少年，大体上被称为“荫子（亦称荫间）”、“色子”、“舞台子”。歌舞伎的“荫子”、“色子”、“舞台子”的学艺生活，都是经过了少年各自雇主的精心努力、严格调教的过程。调教的根本目的，是将普通男子的自然容姿体态，人为地改变成端庄容美、风度翩翩美少年相貌。从而，便在形象上首先了具备作为一名演员的最基本素质条件。

日本的江户时代，是日本有史以来，人们追求个性解放最兴盛、最风流的社会时代。正当学习歌舞伎的美少年，在形象方面已经具备了最基本的演员条件之时，又成为富裕的庶民阶层尝试“色道”与“众道”强烈欲念的猎奇对象。于是，学习歌舞伎的美少年们，便在当时特定历史时期的风流社会，为了实现当一名歌舞伎的俳优之梦，便开始有意识或无意识地亲身体验、亲身经历男倾城色的众道沐浴的生活艺术实践。当致力于从事歌舞伎的“女形”美少年演员们，在切身感悟出女性肌体肤感的同时，才能真正捕捉到由男性创造女性戏剧人物形象的“女形”真髓。于是，歌舞伎的演员，才继续转入由男性俳优创造“女形”变身的艺技之道……

歌舞伎的男性俳优，正是为了创造“女形”变身的演剧技艺，正是为了在舞台上出类拔萃、活灵活现地成功扮演女性戏剧人物，他们在为演剧而生为演剧而献身的舞台生涯中，在各自日常的生活艺术实践中，都严格地舍弃了男性的日常生活，而自觉地遵守

女性的生活习惯，完全像一个女人那样地生活。以此来防止杜绝男性俳优在扮演女性戏剧角色之时，就会更像男人的现象发生。歌舞伎男性俳优“女形”变身的演剧技艺，是在日常生活戏剧实践过程中，非但无论何时何地都持有女性的心理，又无时无刻不都按照女性的生活方式和举止言行来实现“女形”变身的演伎创造。这便是在歌舞伎创造女性人物形象的独特艺术个性。

歌舞伎“女形”的演剧技艺，同样是表现生活与再现生活的二重性艺术创造。歌舞伎役者女形变身的演剧创作实践，则是从演剧技艺生活的角度，充分体现出肉体女性化与精神女性化的特点。这对歌舞伎女形变身的“女形”演技，是一个极端的事实。男性俳优的“女形”变身，这是实现演剧舞台艺术美的基础上，首先强调精神女性化，其次特殊要求必备的肉体女性化。最终使歌舞伎男性俳优的“女形”变身，形成借助于男性与女性的之间的中性之美。

观览日本歌舞伎“女形”变身演艺的独特创立发展的历史踪迹：右近源左卫门是创立“女形”演技“中性美”的开山之祖。透过右近源左卫门在舞台上扮演女性人物角色所残留下来的舞台绘姿，便能清晰地感受到从俳优体内所洋溢出来的中性妖艳之美。右近源左卫门有生之年的演剧艺术生涯，先是以若众歌舞伎（美少年歌舞伎）时代的著名演员，后是以野郎歌舞伎时代得意的舞踊俳优，致使众多的戏剧观众为之“女形”的演技所倾倒。

继右近源左卫门之后，歌舞伎的女形演技创造所迎来了元禄歌舞伎时期水木辰之助创造的歌舞伎“所作事”（舞蹈剧）的“女形”变身演艺。水木辰之助作为创造歌舞伎“所作事”“女形”变化舞蹈的演技先驱而风靡一时。

元禄歌舞伎时代是写实演技艺风发达的时代，也是完备歌舞伎舞台的重要时代。探索完备“女形”演剧艺技的创始者与集大

成者"初代芳泽菖蒲"，就是在元禄时闻名于世的。初代芳泽菖蒲是探索"女形"演剧理论的创始者、综合"女形"演剧技艺方法的集大成者。初代芳泽菖蒲创立了"以扮演的女性人物角色作为彻底模仿的对象，树立自体身心与女性同化的思想变革意识"的变身理论，在完成了"女形"变身演艺的集大成同时，又创立了芳泽"家艺"相传于后世。

此后，福冈弥五四郎以卑俗女倾城色作为自然原形，再度创建歌舞伎"女形"演艺理论，提出了一个超越现实，创造具有时代风体的"人工自然、品位高雅"虚构美"女形"的变身艺术观点。

初代濑川菊之丞是在芳泽菖蒲的"女形"变身理论基础上，在一生的演剧生涯中完全彻底地进行"女形"变身的艺术演剧实践。他在有生之年针对"女形"变身的"形"，创立了菊之丞的"家艺"，为子孙后代留下了"女形秘传"的变身演技。二代濑川菊之丞位虽然在 33 岁时英年早逝，却因创立了"女形"的本色技艺而搏得了观众特别的赏识。三代目濑川菊之丞位则登上了"女形"座头的地位。

在初代濑川菊之丞的"家艺"相传后代之时，初代芳泽菖蒲一门的后代，同样承继了"女形"的家艺。芳泽一门袭名的具体方式是：初代芳泽菖蒲的长子袭名为二代目芳泽；初代芳泽菖蒲的第四子袭名为三代目芳泽；二代目芳泽的养子袭名为四代目芳泽。初代芳泽菖蒲的第三子多才多艺多能，后以"初代中村富十郎"而称名，首创性地成功演出了所作事《京鹿娘子道成寺》这一流传于后世的"女形"精典剧目。从而，成为日本宝历年间与日本天明年间，歌舞伎舞台上的"女形"俳优代表。

在歌舞伎"女形"的创艺史上，芳泽菖蒲与濑川菊之丞，这两家的"女形"家艺，虽然都是终生坚守着"女形"演技的艺道。

然而，所不同的是，前者是在演剧舞台与日常生活有着明显区别的情况下，创生出“女形”演技；后者是扮演男女相兼的戏剧人物过程中，创生出“女形”的演技。

在日本的江户时代，当日本文化的中心由京都移至江户（东京）期间，第四代岩井半四郎沿着芳泽菖蒲与濑川菊之丞这两大“女形”演技的“家艺”之道，根据江户时代的地域风情，开拓性与创造性地增加了“恶婆”这样具有地艺风格的戏剧人物角色。第五代岩井半四郎以独特的“千两眼”、气质高妙的美貌形象著称，是日本文化文政时期的“女形”代表。在演出鹤屋南北“生世话物”歌舞伎作品的舞台上，他不但是妙体生辉、不可欠缺的“女形”俳优。同时，他为了让子承父业，精心培育的第六代、第七代岩井半四郎，也成为活跃在江户地域剧坛上的“女形”俳优。

在江户幕末时期，活跃在歌舞伎演剧舞台上的初代坂东志、被称为悲剧天才的三代目泽村田之助，都继承了岩井半四郎的表演气质艺风。日本昭和时代初期逝世的四代泽村源之助，则是在继承岩井半四郎传统的基础上，对“女形”演艺，提出了俳优的外在表演的形姿，应与女性的贞节心根保持完美一致性的观点。

江户幕末时期的四代目尾上菊五郎、二代目尾上菊次郎；明治时代初期的八代目岩井半四郎；大正时期的三代目菊次郎，都是承继坚守像女人那样日常生活的“女形”传统方式。

日本的明治维新，使歌舞伎面临着能否存亡的危机动荡。同时，歌舞伎“女形”变身的演艺传统，也受到了各种的无视与非难。九代目市川团十郎与五代目菊五郎，便是日本戏剧改革期间涌现出来的两大歌舞伎名优。九代目市川团十郎由于盛演新历史剧，而以“活历”著称。六代目菊五郎接受了九代目市川团十郎的演艺熏陶，相继对歌舞伎的传统演艺、对古典“女形”的各种戏剧人物造型，进行了新的论证。

五代目中村歌右卫门、六代目尾上梅幸，在市川团十郎演出史剧的延长线上，创演了以淀君（丰臣氏家庭的妻室）为代表的高贵女性人物形象。在此之后，以中村歌右卫门为歌舞伎座的座头、梅幸为帝国剧场的座头。从此，便迎来了日本现代歌舞伎舞台上，“女形”创艺史上的全盛时期……

根据日本歌舞伎创立“女形”变身演艺的独特发展历史，我们不难看出，元禄歌舞伎时代是创立“女形”变身的重要历史时期。同时，元禄歌舞伎时期，又是演剧舞台彻底执行写实主义的重要阶段。在元禄歌舞伎时期，男性俳优完成女形变身的“女形”演剧技艺，是在完全破弃了男性自身应做的一切事情基础上，最终实现了女性的体态和容姿。总而言之，歌舞伎男性俳优“女形”变身的演技，无论怎样进行演剧的艺术生活实践，首先进行的是精神上女性化的苦斗。

日本元禄歌舞伎的“女形”演艺的集大成者芳泽菖蒲曾经在《役者论语》中指出：“只有在艺术上有意识进行奋斗的苦心，才能最后实现女性肉体的，必然又是性格的女性化。‘女形’变身的演剧技艺的创造，是处于众道行为横行的社会风流的特定历史时期，是在众道行为被社会公认的生活背景之下，才得以实现与完成的。歌舞伎的男性俳优‘女形’变身的演剧技艺，凡是需要精神的作用和涉及到生理的地方，决对不能肤浅地想像。因为‘女形’变身需要有明确坚韧的思想观念、顽强的敬业精神、锲而不舍的创造态度，不达目地不罢休的主导意识，才能从事演剧生活艺术实践……”这便是歌舞伎实现创造“女形”演剧技艺值得欣赏与奖励的地方，这就是日本民族演剧——歌舞伎，独自创造官能美（肉体美）所取得的成功之处。

歌舞伎男性俳优的“女形”变身，在其精神方面充分体现出歌舞伎俳优从事演剧艺术实践的创造性格。歌舞伎俳优的艺术生

活创作实践，是在人性肉体交错享乐的游艺生活过程中，从无意识到有意识、从不自觉到自觉，创造了歌舞伎演剧艺术美的舞台生活。歌舞伎的“女形”演技，这是在日本特定的历史时期，这是在日本特定的社会风流环境中，被酿制出来的特异演技。

例如：日本歌舞伎演剧史上的三世菊之丞、四世菊之丞、尾上菊次郎、八世半四郎等，这是几位歌舞伎演剧舞台的著名“女形”俳优。在此，仅以他们演剧生涯中的洗澡这一生活细节进行举例说明。当他们每日到市町洗澡池洗身之时，他们并不是进男性洗澡池洗身沐浴，而是形成进女性洗澡池洗身沐浴的日常生活习惯。

总而言之，歌舞伎的男性俳优创造“女形”变身的演剧技艺过程，正如芳泽菖蒲在《役者论语》中论述的那样：扮演旦角的男性俳优，在日常生活中只有按照女人的生活方式从事演剧的艺术实践，才会当自己被别人称为“夫人”与“姑娘”之时，才不会脸色发红，才会使内心没有任何不自然的感觉，才会在舞台上饰演女性戏剧人物过程中，真正达到精益求精的演技。扮演旦角的男性俳优，即便是在演剧舞台的台下，也应持有女子的心态。在吃饭之时要留意着别人，在与扮演男性的俳优相处之时要尽量做到男女有别。只有从事这样的生活艺术实践，才会在舞台上表演男女恋爱情节场面之时，既实现女性的形似与神似，又能使女性的人物形象生动逼真……

综上所述，日本歌舞伎在众道的沐浴之中所创立女形变身技艺，正是经历了统治阶层禁止女性登台演剧的制约；正是超越了男扮女装的演剧艺术表现方式；正是超越了演员自身人体的生理界线；正是以“物真似”的指导思想来创造女性戏剧人物形象；最后成功地建造了一套完整的只有男性才能在演剧舞台上表现出来的独特艺术形象之美。

如今，在日本歌舞伎经历了几个世纪演剧创造实践的舞台上，针对各种不同女性人物性格的特征，运用多种男扮女装的“女形”演艺；选择不同样式的假发、衣裳服装、身体着物的佩带；程式化地创造了人世间一系列典型化、规范化、完整化的“女形”戏剧人物形象的塑造模式。与此同时，在歌舞伎的传统演剧舞台上，由男性俳优“女形”变身的人物形象性塑造，为相传后世留下了一类类性格鲜明、有史可寻、有形可仿、有据可依、有例可举的栩栩如生的典型形象。

例如：在日本歌舞伎舞台上，深居武士闺门的姬君、都会城町经营商业物产的商家女、封建时代的参政武士之妻、武士豪门家族中的女管家、武家豪府奉公隶事的女子、个体经营买卖商店的女店主、乡间田舍的农家村姑、山乡村镇的家庭主妇、城市下町的普通民妇、青楼红院的游廓花魁、承办游屋妓廊的女艺人等，各种不同身份、年龄、社会、地位的女性戏剧人物，则都是由歌舞伎的男性俳优运用“女形”变身的演技，成功塑造的。

类如：在上演歌舞伎传统剧目的舞台上，扮演《本朝二十四孝》剧中的八重垣姬、《祇园祭礼信仰记》中的雪姬、《镰仓三代记》中的时姬，则是代表深居武家闺门的姬君人物形象。身穿的服装都是赤红色底、白色花纹的女式和服。头上戴的都是镶着白色宝石的华丽桂冠，则是扮演这类女性戏剧人物形象的明显衣饰。

扮演都会城町经营商业物产的商家女，身上穿着江户时代新生市民阶层中间流行的色彩艳丽的和式服装，头上戴着各种新颖别致的装饰品。传统歌舞伎剧目的《伊达娘恋绯鹿子》中的阿七、《新版歌祭文》中的阿染，则是扮演新兴市民阶层商家女子的女性人物典型。

又如：《助六由缘江户樱》中的扬卷、《廓文章》中的夕雾，则是属于红楼妓院的游廓花魁的戏剧人物典型。《新版歌祭文》中的

阿光、《妹背山》中的阿三轮，则是属于乡间田舍农家村姑一类戏剧人物形象。《一谷嫩军记》中的《熊谷阵屋》一场中的藤方、相模，则被列为江户时代参政的武士妻室、武士家族的贵妇，这一类女性人物形象的典型。《伽罗先代秋》中的政冈、《镜山旧锦绘》中的岩藤，是属于武家豪府的御殿女中（女管家）的奉公隶事掌管权力的一类女性形象。《假名手本忠臣藏》中的阿轻，则是属于出身平民而能在武家府邸隶事奉公的女性人物典型。《酒屋》中的阿园、《心中天网岛》中的阿参、《桂川连理栅》中的阿绢，则是属于自体经营从事商业买卖的女店主一类人物形象。《倾城返魂香》中的阿德、《寺子屋》中的户浪，则是属于市町庶民阶层的城市下町的普通妇女人物形象。《五大力恋缄缄》中的小万、《名月八幡祭》中的美代吉，则是属于在大家族举办家庭宴会时献艺的女艺人……

歌舞伎男性俳优“女形”变身的演剧技艺，是在江户时代的众道沐浴之中生成。因此，“女形”演技的“中性美”，便是在众道沐浴之中形成的艺术特性。歌舞伎的男性俳优在众道的沐浴之中创造形成的“女形”的演剧技艺，在舞台上男扮女装所呈现出“中性美”的艺术特性，这便又构成日本歌舞伎独具特色的艺术魅力之一。

“女形”是在日本江户时代的众道沐浴之中生成的。歌舞伎“女形”的变身演艺，是与歌舞伎的演剧历史、演剧本质、演剧样式，存在着密不可分的深奥关连。歌舞伎的演剧艺术舞台，是仅有男人才能登台演艺的世界。因此，歌舞伎舞台的戏剧艺术美，若不存在男性饰演“女形”技艺美，就不能实现表现人生与再现人生的演剧目的。歌舞伎的舞台上，若不具备“女形”变身的人物形象美，就会使演剧舞台的艺术美顿然失色。

歌舞伎“女形”变身的演技创造，正是为了创立一个完美精

艺的人生戏剧舞台，正是为了满足江户时代新生市民阶层的审美心理，才与日本江户时代的风流社会一脉相承，才与日本江户时代新兴市町庶民阶层的欣赏心理相吻合，才与特定历史时代的风流时潮的契接点紧密相依，得天独厚地成为跨越了将近400年的历史，成为世界演剧舞台上的百观不厌、百赏不烦的艺术奇葩。

三、女色的诱惑与众生的根性

日本歌舞伎，在特定历史时代的社会风流时潮之中，在长期演剧生涯的艺术实践之中，形成了男性俳优“女形”变身的艺技。正是经历了一条从无意识到有意识，从不自然到自然，从人为到本体，从虚构到真实，从被动到主动，这一系列人体艺变的生成、发展、创立、完善的过程，才成为具有中性美的民族特征的演剧舞台。

如果说歌舞伎男性俳优在舞台上饰演女性戏剧人物的“女形”变身，是艺花之蕊。那么，评价歌舞伎男性饰“女形”变身的技艺标准，则是以能否呈现出性感的“女色”，作为衡量演技艺术效果的高低尺度。换句话说，衡量歌舞伎男性俳优“女形”变身演技的艺术高低，是以能否对女性美进行升华，是以能否创造令人惊叹不已的极尽人间女性美的色气，是否具有对男性进行诱惑的魅力，作为“女形”变身的艺技标准。更具体地讲，“色气”是“女形”演技的生命。“色气”是唯有歌舞伎演剧舞台的根本。歌舞伎的“色气”是由男性俳优饰演女性戏剧人物在与女性俳优扮演女性戏剧人物相比较，要达到由女人扮演戏剧人物的艺术形象魅力。更深一步地讲，歌舞伎的演剧舞台，特别是歌舞伎的“女形”，是创造了一个环绕在男性与女性的两性边缘之间的穷幻

至极的人性感观的戏剧生活世界。

深而论之，横析歌舞伎的“女形”演技，是从众道的沐浴之中，是从日本民族文化的土壤之中，被养育出来的具有人类众生的性与欲、情与色、肉与感的特殊异艺。纵观歌舞伎的演剧舞台，是包容了歌舞伎的已经容纳了人间女性风流的色气与人类众生性欲的底根。在歌舞台的演剧舞台上，俳优整体的表演艺技，无论是扮演“女形”的俳优，还是扮演其它戏剧人物角色的俳优，其表演艺技都不同程度地洋溢着人性的色气。扮演男性戏剧人物的俳优，对运用“女形”演技扮演的女性戏剧人物，不但充满了对异性的娇爱情感，而且充分展示出男性本身内在的心理、生理的各种欲望。

人类社会之中的男女两性关系，这在世界宇宙的自然生活中，是无法回避的极为敏感的社会现实。日本歌舞伎的演剧舞台，正是以成功创立“女形”的演剧技艺为前提，采用男性俳优“女形”变身的扮演女性戏剧人物角色的表演艺术，才能还人体生命的自然本性，自由自在地表现与再现人世间两性关系，自然体现出人体生命之中的生理潜流。正是由于歌舞伎成功创立了男性俳优“女形”变身的演技，才能彻底揭开人性的面纱，解剖人体生命的底根，毫不掩饰地、赤裸裸地、活生生地、一览无余地、在演剧舞台上用再现生活与表现生活的艺术方法，剖析人体生命中的女色诱感与众生根性的自然生活现实。

另外，从戏剧观众的角度而论，能使歌舞伎的戏剧观众直面人生，相对地再现人性、表现人性、展示人性、揭示人性的舞台生活，进而深刻领悟出人类大千世界与人类自体生命中的某种内涵。

歌舞伎是日本江户时代新生市民阶层的文化宠儿。歌舞伎作为日本江户时代新生市民文化的代表，是以日本江户时代的特定

历史社会为文化背景；是以日本江户时代新生市町庶民阶层的现实生活作为创作源泉；是以日本江户时代新生市民阶层的社会生活作为描写对象的。所以，歌舞伎是以表达日本江户时代新生市民阶层的内心世界，展示新生市民阶层的爱欲情感、揭示特定历史时代的社会风情、吻合以新生市民阶层为主体的观众欣赏心理、满足特定历史时代的人性风流的美意识，而存在的艺术实体。

在日本江户时代这一德川幕府封建锁国的特定历史时期，人性风流是江户时代封建诸侯、武士公家、庶民百姓等各种阶层的基本生活内容。由于，追求个性解放男女性爱的人性风流，是日本江户时代普通民众对幸福美好生活的唯一企盼。所以，歌舞伎是一个充分表现江户时代的社会风情、生活情感、爱欲嗜好、生理官能的人性风流的戏剧舞台。于是，在歌舞伎的演剧舞台上，引人注目地尽力渲染：人性风流的场景，创造人性风流的场面，表现人性风流的动作，展示人性风流的体态，揭示人体官能的风流……

在歌舞伎舞台上，描写江户时代各种不同社会阶层生活，展示风流社会之中，男恋女间的恩怨、爱意情深的缠绵、人体生理官能的妖气，便成为歌舞伎演剧内容的精髓。《假本忠臣藏》、《管原传授手习鉴》、《神灵矢口渡》、《天衣纷上野初花》、《十六夜清心》、《花吹雪岩仓宗玄》等传统剧目中，都有表现痴男恋女的情爱场面。如果说在歌舞伎的演剧舞台上，描写男女情侣之间的爱欲恋情场景，都得到了大力的渲染的话。那么，歌舞伎“荒事”的传统剧目《鸣神》，突出了女色性感的魅力，并以女人的性感“色气”为中心，有力地推动了演剧故事情节的发展。

《鸣神》剧中的女主人公“绝间姬”，是女性美的典型化身。“绝间姬”这一戏剧人物形象，就是充分运用了“女形”的演技，在舞台上成功地塑造了一个具有女性魅力与女色媚态的戏剧人

物。《鸣神》是荒事《歌舞伎十八番》中的剧目之一。《鸣神》剧中的男主人公是一个居于北山岩穴、潜心修练、出家为僧、自信过剩的“鸣神上人”。他因从未接触过女性，而认为自己与女性无缘，便以必死的信念激励自己修行成为武力超群之人。

《鸣神》的戏剧情节，是描写“鸣神上人”将大千世界之中龙神的流壶，进行封闭止淌的日子里，天下无辜的百姓，因长期无雨而强忍干旱之苦。为此，天上宫廷便派遣云中美女绝间姬到北山岩穴，使用女性色情之恋去诱惑鸣神上人，令其堕落失身而消减其体内的功力，而达到龙神之流畅湍急解万民生活苦疾之目的。鸣神上人终因禁奈不住绝间姬用女色媚态的勾引，而被其女性的魅力所倾倒，不但因女色失身消减了自己身体的功力，而且饮酒大醉。于是，绝间姬便乘鸣神上人昏头大睡之机，割断了阻止龙神流壶畅通的绳索，立即使万民百姓仰天久盼的甘露雨从天而降。

根据《鸣神》戏剧情节的内容，扮演绝间姬的俳优，若不具备“女形”的高超演技，就不能在舞台上完成戏剧情节的发展需要。正是因为绝间姬的美貌，有足以能使潜心修练、出家为僧的鸣神上人为女色所迷，这就严格地要求男性俳优用“女形”变身的演技，成功地扮演绝间姬这一戏剧人物，而且必须具有超出一般普通女性之美的形姿美态。只有如此，才能根据戏剧故事情节，沿着绝间姬担负天命的戏剧人物行动线，进而表演鸣神上人被绝间姬的女色媚态所勾引，情奈不住地触摸绝间姬女体的重要戏剧情节。

在《鸣神》的演出舞台上，绝间姬奉宫廷之命来到鸣神上人主持的北山岩穴。她在瀑布飞流直下、水流四溅之处，一边细细地饮着清水一边用流水映照她那美貌的身影。随后，绝间姬为了使自己心情舒畅，故意渐渐地松解开胸前的衣襟，勾引鸣神上人来主动温暖她那冰冷的肤肌……当鸣神上人有生以来第一次触感

到女人的身体时，一方面非常警觉地意识到有损身体功力的破戒危险，一方面又承受不住美女的诱惑，而成为妖艳女色性感的俘虏，紧紧地将绝间姬的女体抱入怀中……

鸣神上人：啊，这是用手触摸才有特殊风趣的东西。

绝 间 姬：什么东西，用手触摸的什么东西。

鸣神上人：生下来就有的，把手一伸到女人怀中的话，在这个胸脯的中间，柔软捆的像枕头那样的两个向下的东西是什么，有出头的像小把手似的东西，是什么？

绝 间 姬：啊，师匠摆弄的东西，是乳房。

鸣神上人；啊！对，是乳房。在婴儿时代受到母亲恩育的乳头。现虽然已成为一寺的主持却将母亲的哺乳之恩，那样的乳房已经全部忘记了。怎么搞的，竟说成是像木的头似东西，哪儿……那么，就直接碰碰试试。

（鸣神上人一边说一边把已经插入绝间姬怀中的手，开始渐渐地向身体的下部伸移）

鸣神上人：唉呀，顺着向下面摸。这是乳、乳下面是鸠尾、那个病凝集的地方。这个，这个鸠尾下面的这儿，太不像话。从这往下面是心穴，再往下是脐。在这个细东西的左右是天枢，是感觉舒服痛快的地方。因为从脐的中间向下正好是气海、从气海的下面是丹田、再向下是阴部，那个阴部的下面是极乐净土……

绝 间 姬：那儿、师匠、已经、不能、请多多关照。

鸣神上人：拜托了，请允许。烦恼即菩提……

在此之后，鸣神上人的体内功力在绝间姬妖用艳媚态的女体诱惑面前，便彻底崩溃了。随后，绝间姬便乘着鸣神上人饮酒大醉之机，将阻堵龙神瀑布畅流的绳索割断了。

根据《鸣神》剧情中表现男女生理官能的爱欲场面的剧例，便能一目了然地观赏在歌舞伎的演剧舞台上，肉体感官的、妖艳绚丽的、展示人性风流的“女形”艺技舞台。透过《鸣神》剧中的绝间姬诱惑着鸣神上人破戒的戏剧场景，既能充分证实歌舞伎“女形”变身的艺术形象魅力，又在某种程度上引申出人类众生“英雄难过美人关”的人之常情。

在歌舞伎舞台上，与“女色”的性感诱惑相对应的，并不是美男子的形象魅力，而是体现在人体倒错的中性美。作为男女两性兼而有之的性倒错的同性恋（众道），不仅仅存在于诞生歌舞伎与人性风流的日本江户时代，不仅仅存在于能乐集大成的日本室町时代。人类同性相恋的倒错爱，不仅存在于日本的发展历史长河中，而且存在于人类世界的发展历史长河中。

在一般正常的社会生存条件下，同性恋曾经被说成是变态，性异常者。在人类大千世界上，对于任何女性都不产生任何兴趣的男性存在，这是人类社会生活存在现实。尤其在不属于正常生存状态的情况下，像战争时代的军队、关押犯罪分子的牢房等，禁止女性存在的关闭生存环境中，同性相爱与同性相恋的生活行为，更是易于出现的发生的社会生活环境。因此，人类社会中的同性恋行为，则是属于人类众生的一种根性。所以在世界历史发展到了二十世纪末的现代，同性恋仍然是一种人类社会生活中存在的现实。在此，仅以美国社会的同性关系进行举例，如今，由于同性恋这一社会生活现实的存在，在美国的一些同性恋人，因为有权利要求社会维护他们的尊严，所以在美国一些地区的同性恋

“夫妇”将获得合法的夫妇地位……

戏剧是一个再现生活与表现生活的人生舞台。人类社会上存在的两性关系与同性关系，是人类世界生活中存在的社会现实。所以，人类本身自然存在的人性、两性、同性等多种不同的社会人物关系，便自然而然地在世界的戏剧舞台上，从不同的审美角度，不同的艺术体现方式，而得到不同程度的展示与演现。

例如，在美国70年代的戏剧舞台上，就已经有裸体表演两性生活的真实场面，展现在戏剧观众的面前。在美国近、现代表现与再现人类性生活的演剧场景中，有：表现男人与女人的性交场面；表现人与兽之间发生性关系的题材；有表现使用性工具的社会生活内容；有表现艾滋病患者在发病前的性生活场面；有表现不同性别的男性同性恋与女性同性恋；更有讴歌同性恋的戏剧作品。在日本歌舞伎的演剧舞台上，表现与“女色”性感相对应的、介入男女两性之间的、体现人类众生性根的同性恋内容的中性美，这恰恰是对人类社会生活的真实反映。

在歌舞伎的传统保留剧目中，如果说《歌舞伎十八番》中的《鸣神》一剧，展示出女色的诱惑，剖析了人类男女两性的底根。那么，《歌舞伎十八番》的《毛拔》一剧，则是契入了人体生命的底层，揭示出人类众生的根性。《鸣神》与《毛拔》的演剧内容，最早是从二代目市川团十郎演出的《雷神不动北山樱》一剧中，被分化出来的两个独立的歌舞伎传统剧目。《鸣神》与《毛拔》，在某种程度上可以说是合二而一，综合体现人类现实社会生活中，女色诱惑与众生根性的生活逻辑。

《毛拔》的剧情描写的是，日本封建诸侯家庭内部暴乱闹事的内容。小野家因为有恶人在搞阴谋诡计，享有小野家财产继承权的千金小姐“御姬”却患上了头发倒逆的怪病。于是，文层家的老臣“弹正”便被请到小野家医治“御姬”的疾发怪病。剧情结

尾是根据科学论证推理的方法，查理了“御姬”头发逆长倒立的怪病，是因为恶人使恶意，在天棚顶上安装了一块磁石，将“御姬”头上戴的铁制饰物吸引至上的病情根因。《毛拔》的剧情，是围绕着根治“御姬”怪病为贯穿线，以查明了恶党企图夺取家财的恶人恶为中心戏剧内容，而穿插了诱导同性恋的色情场面。

弹正作为被请到小野家医治“御姬”怪病的一名家臣头目，而在小野家受到了上等贵客的优厚待遇。当年轻俊美的少年小厮——秀太郎，捧着烟草盆跨进弹正所住的起居室时，弹正便非常主动地教秀太郎骑马的武术。由此，便引来一场同性相恋的众道情节：

弹　正：（对秀太郎一边说一边做示范动作）第一个练习动作，是拉僵绳的扯手动作。手是非常重要的。手是指南，请你把手交给我。

弹　正：（摆弄着秀太郎的手）多么柔软的手呀。首先是要这样地握住手，实际应当是这样紧紧地握住才行。这个手的内掌要合点。

秀太郎：啊！这样太羞耻、太难为情了。

弹　正：下面开始的，这是最关键的。注意要像骑马那样的姿式，身体要前俯后仰，腰要坐着不动。只有这样我才能教你。（弹正说完便从秀太郎的身后，持续性地做着真实勒紧秀太郎身体的动作。）只有老老实实地坚持这种骑马的姿式，我才能向你传授。怎么总是不行。要保持鞍上骑马的位置。这是基本功的根。无论如何必须做的事情，这是像在一个马场上做进攻的指导。

秀太郎：啊、啊、在这儿，你是让我做不道德的坏事。

弹　正：最后！要像骑马的样子。作为一般性的指导练习，如果目不转睛地、有耐心的话，武艺就提高上来了。是这儿，拜托，抱紧了。

秀太郎：啊啊、这是在让我做丢人的事情。像这样地学习武艺，我根本不知道呀。(秀太郎扒开了弹正的身体，急速地进行性行为的动作，最后发生同性关系。)

弹　正：(高声大笑) 到底，还是强硬的美少年呀。往后的日子也没有什么脸面了。

类似弹正上述那样以指导秀太郎练习骑马术为虚，弹正怎样以指导秀太郎发生同性关系为实的行为动作过程，这是一个表现成年男性如何诱导少年男性，发生了同性关系的戏剧场面。尽管这一表现同性恋中性美的戏剧场面，在《毛拔》的戏剧发展情节中无关大局。但是，在《毛拔》剧中的这一无关紧要的发生同性恋行为的戏剧场景，却成为歌舞伎充分展示人性倒错的同性爱嗜好、揭示人类众生本性根底的典型剧目。弹正指导秀太郎练习骑马武艺的同性诱导场面，更是一个充分展示诱导人性倒错的中性美的代表性风流场面。

在歌舞伎舞台上，像类如《毛拔》在剧情中存在的，诱导同性恋的人性倒错情节内容的剧目，还有:《白浪五人男》、《弁天小僧》等歌舞伎传统剧目……

综上所述，歌舞伎男性俳优"女形"变身后展示的女性"色气"，这是在舞台上充分地展示出一个现实人类社会生活中，男女性情爱恋缠绵的人性官能美的世界。相反，诱导人性倒错（即同性相恋）的"中性美"，这不但为歌舞伎的演剧舞台更加丰富地增添了一层人性的色彩，更重要的是直面表现人类的各种生存方式，

优，仍然以自觉的创艺精神，沿着自古以来的创立“女形”的艺道向历史的深度无限延伸。

据不完全统计，活跃在现、当代歌舞伎舞台上的著名“女形”俳优有：中村歌右卫门、尾上梅幸、中村扇雀、尾上菊五郎、泽村宗十郎、市川门之助、片冈秀太郎、市村万次郎、上村吉弥、坂东竹三郎、泽村藤十郎、片冈我童、中村松江、中村芝雀、大谷友右卫门、市川小米、尾上菊藏、山村邦次郎、中村雀右卫门、坂东玉三郎、河原崎国太郎、中村儿太郎、中村时藏、岚芳三郎、中村浩太郎、岚德三郎、中村东藏、中村玉三郎、岚市太郎、泽村藤十郎、中村勘九郎、市村万次郎、市川染五郎、中村勘三郎、三世时岁、四世富十郎、二世雁治郎、当代富十郎、花柳章太郎、当代十岁、市川染五郎、泽村田之助、市川猿之助、市川笑也等。

歌舞伎的“女形”表演艺术家们在戏剧舞台上成功地塑造了：《妹背山妇女庭训》的雏鸟与定高、《新版歌祭文》（野崎村）的阿光与阿染、《曾根崎心中》的阿初、《出世景清》的阿古屋、《牡丹灯笼》的阿露、《妪山姥》的八重桐、《藤娘》的藤娘、《加贺见山》的阿初、《鸟边山》的阿染、《蝙川》的阿俊、《一本刀》的酌妇、《镰仓三代记》的时姬、《祇园祭礼信仰记》的雪姬、《冬木心中》的阿仙、《暗斗的丑松》的阿米、《天保游侠禄》的艺妓、《矢口渡》的阿舟、《杜若色艳紫》的阿六、《岩仓宗玄》的折琴姬、《吉田屋》的夕雾、《太功记十段目》的阿菊、《笔幸》的盲女、《侠客春雨伞》的薄云太夫、《佐佐木高纲》的薄衣、《引窗》的阿幸、《白石新》的宫柴、《京鹿娘子道成寺》的花子、《梦女》的枫、《笼约瓶花街醉醒》的九重、《木町系屋娘》的阿房、《解脱衣枫累》的阿吉、《天守物语》的富姬、《樱姬东文章》的樱姬、《一谷嫩军记》的藤方与相模、《倾城阿波的鸣渡》的阿雪、《假名手本忠臣藏》的阿轻、《酒屋》中的阿园、《心中天网岛》的阿参、《桂

川连理栅》的阿绢、《倾城返魂香》的阿德、《寺子屋》的户浪、《五大力恋缄》的小万、《名月八幡祭》的美代吉、《摄州合邦社》的玉手御前、《本朝二十四孝》的八重垣姬、《四谷怪谈》的阿岩、《助六由缘江户樱》的扬卷、《恋飞脚大和往来》的梅川、《鸣神》的绝间姬、《伽罗先代秋》的政冈、《梦的女》的枫、《京人形》的精、《毛古村》的阿园、《神田祭》的市吉、《夏祭浪花鉴》的阿辰、《加贺见山再岩藤》（镜山旧锦绘）的岩藤……等，一系列的年纪不等、性格有异、相貌不一、命运不同的多种类型的女性人物形象。

正是在歌舞伎演艺舞台上，创造了一系列的“女形”变身的风范典型，才使歌舞伎演艺史，一年又一年、一代接一代、一环扣一环代代相传，辈辈承继，系结成一个艳丽多姿的女性人物链。“女形”变身的演技，作为歌舞伎戏剧舞台上的花蕊，其“女形”演技的生成、创造、确定，同样是以江户庶民是否喜闻乐见为标准才能敲鼓定音的。歌舞伎“女形”变身的演技，同样是以江户时代的现实生活为创造源泉、是以达到江户时代庶民的赏心悦目为宗旨，是歌舞伎的艺术本质相辅相成、遥相呼应地成功塑造了风流洋溢的女性人物群。

自古以来，在世界东西的戏剧舞台上，由于国家、民族、肤色、风俗、习惯、生活方式的千差万别，而构成了各种不同的戏剧特征。但是，无论任何一个国家、任何一种民族、任何一种肤色、任何一种风俗、任何一种生存方式，任何一种社会统治制度下的人类社会，凡是自称戏剧舞台都离不开演员。这是因为戏剧舞台上的各种戏剧人物角色，都是扮演的。但是，歌舞伎男性俳优“女形”变身的演技，是由歌舞伎的俳优在长期的演剧艺术生涯中，经过二度变身的艺术生活实践才得以创立的。这就是歌舞伎男性俳优的“女形”变身的演技，与其它演剧舞台上男扮女装

组成的。人类个性的自由解放，是由男女两性相辅相成地共同构成。然而，在人类社会发展史上，当由女性统治人类的社会时代，转向男性统治的人类社会时代以来，人类社会的自由解放，实际上形成了一个在政治、经济、法律、军事上，以男性为中心的，以男性为主体，以男性为主导的社会结构。恰恰相反，伴随着男性获得人生自由解放的同时，人类女性的人性自由解放，则被束缚、压制在与男性获得人生自由解放的同一生存的世界之中。

例如：欧里庇得斯的古希腊悲剧《美狄亚》，就是以男性个性自由为中心酿成的恋爱生活悲剧。《美狄亚》，是一部充分揭示女性复仇心理的戏剧精典；是一个振撼心弦的悲剧传说；是一曲生死相搏的人性哀歌。

1996年，在中国举办的“96东方戏剧展演暨国际研讨会”期间，“河北省河北梆子青年团”为大会演出了古希腊爱情悲剧《美狄亚》。在演出《美狄亚》的舞台上，用地方戏曲的演出形式，结合古希腊悲剧的歌队传统表演方法，用高昂的唱腔，慷慨悲壮地唱出古希腊悲剧的那种情感悲美的艺术内涵；用委婉的曲调，凄楚哀怨地哭诉女性古往今来对人生命运的悲鸣。

美狄亚是太阳神的孙女。美狄亚作为手持宝物、精通法术、于美貌、机智、多情于一身的女性，为什么被无情所抛弃？勇敢、虚荣、势利、英俊的王子伊阿宋，为何忘恩负义，欲将妻子美狄亚逼上绝路？从美狄亚与伊阿宋一见钟情的自由结合就已经播下了悲剧的种子。

伊阿宋为了取得王位，在不畏艰险夺取金羊毛的途中，才爱上了能使日月升沉、江河改道的美狄亚；美狄亚为了得到爱，用神扇制怪石、抵狂涛、斗火龙、攀峭壁，力挽狂澜地帮助伊阿宋夺得金羊毛。伊阿宋夺得金羊毛，要与杀兄弑君、篡夺了王位的叔父以死相拼；美狄亚巧用神扇煮羊、返老还童的智谋，救出被

置于死地的伊阿宋。

在生与死的紧要关头，男人爱的是权力，女人爱的是男人，这正是男女性格的根本差异。由于这种性格差异，美狄亚在施巧计救出伊阿宋的同时，将金羊毛丢失在宫中，则是重大的失误。暂且不讲王位已被其叔父篡夺之后，金羊毛是否还存在王室继承人的价值意义，关键在于金羊毛是王冠的象征，是男女最初建立夫妻感情的信物，是伊阿宋重返王室的精神寄托。所以金羊毛由美狄亚拱手留给仇人，便成为伊阿宋的终生憾事。从此，便使美狄亚与伊阿宋的夫妻爱情生活失去幸福的光泽，失去了维系幸福生活的理想内容。于是，在充满阴影的夫妻生活里，美狄亚在爱情面前失去自我，对自己所爱男人的无限随意，注定要同不重进王室心不甘的伊阿宋，构成一场夫妻感情的裂变。

无论美狄亚怎样在异国它乡温柔体贴地与伊阿宋清贫度日，无论怎样关心备至地生儿育女、侍爱丈夫，她所能满足的仅是丈夫的七情六欲，不能实现男人心中的最高目的。身为王子的伊阿宋，在背井离乡的贫困境遇之中，同美狄亚的爱情生活勉强维持，一旦遇到能实现重进王室、替父报仇、夺回王位继承权的机会，他不惜任何代价不达目的不罢休。所以当美狄亚在自筑的爱河之中付出了 13 年的全部心血，由一个年轻少女变为半老徐娘之时，伊阿宋在异国美公主的诱惑和权欲面前，为了实现平生宿愿，等待美狄亚的结局必然是一个被抛弃的角色。

在中国地方戏曲河北梆子演出《美狄亚》的舞台上，在文学剧本、导演、演员、音乐、舞蹈、灯光等多方面的艺术表现形式上，都对伊阿宋的移情别恋、横行骄蛮进行了重笔描绘；都对美狄亚在情变面前无回天之力的凄楚境遇进行了浓墨渲染……艺术手法运用上的强烈对比、演员的激昂唱词、剧情的明变暗转、悲剧的发展悬念、人物的情感震撼，真是一环扣一环。在充满整个

悲剧氛围的剧场里，每位观众几乎都在凝神静气地关切着美狄亚的人生命运。

美狄亚在婚变面前，经历了一场想死情未了、欲活不能生的精神拼搏。当她经过痛定思痛，决意不死求生之际，又是伊阿宋再次将这个已被抛弃的女人逼上绝路。美狄亚最后选择了对负心汉的彻底报复行为，怀着无限的亲情用神扇杀死了亲生的两个儿子。亲生母亲惨害亲生骨肉，是一件情理不通、天地不容的事情。但是观众却忘记对美狄亚的谴责，急于看到伊阿宋精神幻灭的情境，并为听到对美狄亚说出一句“你也杀了我吧”的乞求，而在内心深处才产生了一丝快感和平衡。

美狄亚是用痛不欲生和自我毁灭的果敢行动，对忘恩负义的丈夫给以回报；美狄亚是用母亲杀害儿子的行为，对女性自我人格给以完善。当我们满含眼泪观看美狄亚被丈夫抛弃后的那种悲愤、痛苦、绝望、悔恨、挣扎、自省、毁灭的心理性格发展过程，我们一面情不自禁地为美狄亚为爱情失去理智、觉悟甚晚而深表遗憾。

《美狄亚》的演剧内容，形象生动地展示了美狄亚与伊阿宋这一对男女由彼此相爱，到发生婚变，最终使一个家庭遭至毁灭的悲剧全过程。《美狄亚》是通过古希腊的历史神话，深刻地揭示出男女爱情是人生一个深邃的命题。

“月有阴晴圆缺，人有悲欢离合”，生活是门学问，爱情是个奥秘。自古以来，男人抛弃女人不对，男子汉又有男子汉的道理。女人的悲剧命运，有着女人自身先天不足的内在悲剧原因。作为女人有生儿育女的局限性，而女人不但同样可以超越世俗抛弃男人，女人也有能力创造一个辉煌的自己。女人谁都不愿委委屈屈地活着，窝窝囊囊地死去。女人要想摆脱任人主宰与抛弃的命运，就要在不断地重新认识、设计自己、完善自己的同时，具备一个

聪明会思考的大脑。否则，美狄亚有宝扇都不能面临情变之时有回天之力，更何况在人类世界上生存的又都是凡男俗女。女性如何寻求并且真正获得人生的自由解放，女性如何真正地把握住自身幸福的人生命运，这是人类生活的大舞台上永远没有终结的“芝居”。

戏剧舞台是人类大千世界的缩影。小说文学作品是人类社会历史生活的写实性变文。日本女性追求个性自由解放的发展历史，也是随着历史时代的社会变迁，不断地向寻求个性自由解放的进步方向转变。描写时代、描写历史、描写社会、描写人、描写女人命运的日本文学艺术作品，即构成不同历史时代的女人悲剧命运的社会生活史，又显现出不同历史时代的女性，在特定历史时代发展变化的性格特征。

《源氏物语》是日本文学史上的一部描写日本平安时代的历史文学名著，是一部中心描写日本平安朝时代女性悲剧命运的文学精品佳作。创作《源氏物语》的小说作者紫式部，是平安时代皇家宫廷内院的一名侍女官。作者根据自己在平安朝皇家宫院的生活经历，耳闻目睹到了贵族阶层女性的各种悲剧生活命运，成功创作了以平安时代封建王朝宫廷生活为背景的，再现贵族阶层妇女悲剧命运的生活历史。

《源氏物语》这部小说，作者以女性特有的视觉、以女性特有的气质、以女性特有的敏感度、以女性独有的细腻心态、以女性精妙的文学表现方式，成功地塑造了有血有肉、人物性格丰满、栩栩如生的贵族妇女人物群像。这些妇女人物虽然因其各自的家境出身与社会地位的不同，在各自所走的生活道路上，有着各自明显的差异。但是，她们最终都未能摆脱成为男性纵情纵欲的对象。最终都未能摆脱任男性随意地摆布、玩弄、抛弃的悲剧结局。

在日本一夫多妻制的平安时代，无论是集皇帝万般宠爱于一

身的皇妃；无论是帝王皇女身份的公主；无论是孀居寡室的贵妃；无论是皇帝重臣与统掌权力的爱女；无论是花容月貌的美人；无论是古典丽质的正妻夫人；无论是性情冷淡不擅风情的古板女性，她们都因各自人物性格的不同，无一不在爱与被爱、在情恨与情嫉、在纵情与禁欲、在欲爱与不得真情等，多种委身求全的不幸生活境遇之中，委委屈屈地活着，窝窝囊囊地死去……

如果说《源氏物语》这部描写日本平安历史时代的妇女悲剧命运的典型文学作品，塑造了平安时代日本贵族社会女性的悲剧人物群像。那么，歌舞伎则是随着日本历史朝代的社会生活变迁，在真实体现日本江户时代新生市民阶层，追求个性自由解放的演剧舞台上，塑造了江户时代的中、下层女性的悲剧人物群像。如果说平安时代的女性，在恋爱生活上处于等待男性选择的被动地位；在以男性为中心的封建社会成为统治阶级生活上骄奢纵欲、政治上争权夺利的牺牲品、附属品、交易品。那么，江户时代的女性，则在特定的社会风流中，变被动为主动地、能于果敢大胆地，去追求自己爱恋的男性伴侣，而成为追求与实现个性自由解放的急先锋。

继平安时代之后又历经了八百年的日本发展历史的江户时代，在新生市民阶层追求个性自由解放的特定历史时期的风流社会，痴男恋女们对对双双地为情而生、为情而死的“心中”殉情方式，是在一个以女性为主、以男性为辅的势态下产生的。日本江户时代的女性，能够成为“心中”情死的主导者，这无疑是对日本女性人类历史发展的重大飞跃。江户时代新生市民阶层相亲相爱的“心中”情死行为，与平安时代的贵族妇女成为一夫多妻制的牺牲品相比较，无疑是一个人类历史的发展进步。与此同时，江户时代以女性为主导的“心中”情死的恋爱行为，不但是日本江户时代人类社会发展史上的独特一页，而且也是日本女性追求

个体生命自由解放、实现男女平等的爱情升华。

横向分析歌舞伎再现江户时代情男恋女“心中”情死的悲剧舞台，这在世界演剧舞台上，则是独具奇风异彩的恋爱悲剧情节。歌舞伎再现与表现“心中”情死的悲剧场面，这是日本江户时代在痴男恋女中间流行的一种殉情自杀方式。歌舞伎的“心中”情死悲剧，虽然没有古希腊悲剧《美狄亚》中女主人公的那种强悍的激情、复仇、嫉恨、毁灭……但是，歌舞伎的演剧舞台，却从崭新的人生角度，感人肺腑地表现与再现了江户时代的青年相爱男女，甘愿为情而生、为情而死，用他们自己年轻的鲜血生命，谱写一曲曲为了追求人类个性的自由解放，泣泪而死又含笑九泉的生活篇章。为歌舞伎的演剧舞台，真实地创造了人类生活历史的新颖一幕。

追求个性的自由解放，实现男女平等的爱情结合，不仅要冲破封建社会的传统道德观念，更要砸断来自家庭、父母、亲情、友人的各种无形制约的锁链。追求个性的自由解放，是要付出流血的代价。日本江户时代发生的痴男恋女同生共死的“心中”事件，都是受到了社会与家庭的多方面干扰与抑压的情境之下，才采取最终的情死行为。

对于人性而言，为情而生、为情而死的痴情与殉情，最终实现的“心中”，当然不是现世人生的幸事。但是，“心中”却深沉抒发了新生市民阶层，将自己的心灵寄托于来世、来生的生命信念。江户时代的“心中”行为，是以女性为主导，牵制着相恋相伴的男性，双双以同心共死的殉情方式到冥界实现结为夫妻的宿愿。“心中”是江户时代新生市民阶层追求个性解放的形成的一种情死方式。在江户时代情男恋女为爱情双双私奔、又为爱情双双自杀事件的急加剧增，是日本民族发展史上，大胆寻求自由解放的历史史实。更重要的是，男女合二而一以彼此同生共死的平等

牺牲代价，为寻求来世来生的人生幸福，在有生之年实现“心中”情死的行为，这是日本女性在人类发展史上，争取个性自由解放、实现男女恋爱平等的一个光彩照人的闪光点。

例如：《曾根崎心中》、《十六夜清心》、《鸟边山心中》、《心中天网岛》、《近顷河原达引》等，便是歌舞伎舞台上传统的“心中”剧目。一对对痴男情女在幻想的非现实的歌舞伎舞台上，在虚构的污浊的现实生活俗界，企求在情死后的冥界能够实现男女人性自由的心愿。一对对情男恋女，在舞台上表现与再现“心中”情死的戏剧场面，既充满了无限的浪漫色彩情调，又是人类追求个性自由解放的人性升华。

在传统歌舞伎舞台上的男性戏剧人物形象，大体上存在两类人物角色。一类是正气凛然、刚强高尚、不表现爱情的具有武士风度的男性人物。一类是热衷于谈情说爱，既对女性温存，又是得不到女性爱情将活不下去的美男子。前者男人性格强硬，固然令女性有依可靠，却不尊重女性的感情；后者的男人性格软弱，虽令女性难以依靠，却对女性感情深厚。正是因为后者男性为追求纯洁的爱情，对女性温文尔雅的体贴，便顺理成章地成为女性大胆追求青睐的理想对象。也正是后者这种令女性们追求与青睐的理想对象，才是实现“心中”情死的男性主人公。

歌舞伎演出《假名手本忠臣藏》的舞台上，男主人公勘平与女主人公阿轻，两人爱恋相行同旅的“道行”一幕戏剧场景，阿轻高昂的女性人物性格、勘平软弱的男性人物性格，形成两种戏剧人物性格的鲜明对比。这就是江户时代，情死“心中”的男、女两种不同人物性格的共性。

为了真挚的爱情，不但在眼中没有身份地位的高低，而且能够不惜违背父母的意愿。这就是江户时代女性，为了寻求人性自由解放的勇气。《伊达娘恋绯鹿子》剧目中的女主人公阿七，她是

一位日本青菜店老板的亲生女儿。因为偶然失火到寺院避难的机会，使阿七与吉二两个年轻人彼此爱慕，迸发出爱情的火花，偷吃了爱情的禁果。于是，避难归家的少女阿七，由于春心萌动而禁奈不住感情上对吉二的强烈思恋,时而从心底迸发出爱的火焰。所以，阿七在父母严格的看管之下，为了一心获得能与恋人吉二经常会面的机会，便毅然放火烧了自家房屋。阿七终因犯纵火之罪，被处以死刑。阿七之死虽然未能与情男同生共死，但是，阿七纵火如纵情、纵火如纵欲，这种狂热追求爱情生活的人物性格，与“心中”为情而生、为情而死的女性相仿，有着共同的坚定信念。阿七从勇敢追求幸福，到昂然自慰地奔赴刑场，从焚燃生命的爱火，到纵情的自我毁灭，迸发出了对整个封建社会专制、礼教的抗争，用年轻的生命谱写了一首女性争取自由恋爱的悲歌。

《曾根崎心中》是歌舞伎“心中”情死的悲剧典型。《曾根崎心中》的主要戏剧内容，中心表现了平野屋的总管德兵卫与天满屋的艺妓阿初，两名已经相亲相恋为时 3 年，终因不能结为正式夫妻而最后以心中结局的恋爱悲剧。

平野屋的主人为了想让德兵卫成为自己的侄婿，便亲自与德兵卫的母亲提起这门亲事。由于德兵卫的母亲贪钱爱财，既答应了德兵卫作人侄婿的婚事,又接受了德兵卫的主人定亲用的巨款。正当德兵卫得知定亲的实情之后，感到万分生气之时，恰好主人的侄女不同意与德兵卫成婚。于是,在主人同意退婚的情况下,才使德兵卫从母亲那里讨回定亲的巨款。

不料，心地善良的德兵卫却将这笔至关重大的金钱，又转借给急需保命现金的恶友九平次。眼看退还定婚金的期限已经迫在眉睫，相反九平次到了还钱日期，却迟迟不能如期将借金交还到德兵卫的手里。当德兵卫无精打彩地来到生玉神社之时，无意之中又遇见了万不得已卖身的恋女阿初，正陪伴着令人生厌的田舍

恶男从山上归来。

彼此相亲相爱的德兵卫与阿初，相互之间的情感便由金钱之因，而产生了不尽人意的变故。德兵卫由于还不成退婚金，而必须与主人的侄女结了婚。阿初对德兵卫的恋情却坚定不移。于是，德兵卫与阿初之间相互自由爱恋了长达三年的情感，便在人情与义理面前，一步步向悲剧方面转化。

不幸的是，从德兵卫那里得到保命金的恶友九平次，非但抵赖德兵卫的借金不予偿还，还反咬一口，诬陷德兵卫是敲诈勒索的有罪之人，且在大庭广众面前辱打了德兵卫。德兵卫非但夺不回金钱，又因倍受屈辱而丢尽男人脸面。与此同时，阿初为了争取人生自由，不得已卖艺卖身。阿初与德兵卫在封建社会的人情与义理将他们逼到了人生尽头的凄惨痛境之下，双双奔向了曾根崎的森林深处。终于，德兵卫与阿初以“心中”情死的结局，在同一时间、同一地点，用同一种方式，结束了他们年轻的生命。德兵卫与阿初的“心中”情死方式，这是痴男恋女的二人之间，以心心相印绝大信赖，以互相用双手奉送生命的真挚感情，一步步地迈入人生真情的顶峰之巅，一步步地实现了彼此之间至高无尚的爱情理想，一步步地最终达到了理想美的思想境界……

歌舞伎《曾根崎心中》的剧情，来源于社会真实的历史事件。透过典型的“心中”情死的悲剧，不难分析出：在江户时代男女“心中”情死事件的发生，正是由于女性具有积极的能动性、具有自主的坚强意志、具有果敢的恋爱行动，才引发出诱导出相恋男性同生同死的勇气。江户时代的女性们，正是将自我牺牲作为代价，向坚定的爱情意念方面所进行的一种价值转换。正是这种自我牺牲的价值转换，获取到了与男性在同一地点、同一时间同生共死的情死结局。

日本人的心中，是为了二人恋爱以外的条件，在今生今世虽

然相亲相爱，却不能结为夫妻的在现实生活社会的多方重压之下，坚强不屈地弃现世，以来世成为夫妻的坚强信念，发誓许愿的情况下，同时同地男女同死……

> 这是二人纯洁的爱恋，
> 只有天上的神仙知道。
> 死在无限欢乐的天国，
> 实现成为你妻的心愿。

这便是在江户时代，曾经风靡流行一时“在天国结恋”的性爱升华的爱恋之歌。

理想是爱情之歌，宛如高山流水源远流长。爱情虽然是戏剧文学的永恒主题，而人世间并非爱情的天堂。在人性解放之初，人们为了获得自由恋爱、实现婚姻自由的理想，而幻想天堂的存在。“心中”是江户时代恋爱的情男倩女，生死相依从生命底处焕发出来的再生之欲，是为实现人类理想、自由爱情生活的呐喊与呼唤。男女“心中”的歌舞伎舞台，是讴歌了一首首江户时代广大市民普通百姓追求个性自由解放的爱情升华之曲。

无论是小说读者，无论是戏剧观众，观赏了《美狄亚》、《源氏物语》、《曾根崎心中》这些文学戏剧精品之后，特别能使女性观众们不同程度地开始重新审视自我、审视社会、审视家庭、审视命运。使社会不同层次的各界读者与观众，能够关心女性的命运、回顾女性的过去、实现女性的今天、设计女性的未来。忠心地祝福人类有情人能终成眷属，忠心地祝福人生爱情能达到“但愿人长久，千里共婵娟”的真诚境界。

《美狄亚》、《源氏物语》、《曾根崎心中》都是历史性的故事内容。尽管人类社会历史进程中存在与发生的各种历史悲剧的生活

现实，与我们今天生活的历史时代相隔甚远。但是，在某种程度上由于历史的痕迹，戏剧情节与文学内容却都与我们今天的社会生活内涵相似，爱情生活方式相近，男女人物性格又有许多相像之处。这同样又是人类社会历史进程中存在的生活现实。

什么是爱？什么是男女平等？什么是生活幸福？女人应当怎样活？男人应当怎么做？人类社会历史进程中存在的爱情悲剧与各种人物命运的悲剧事实，会对现实社会中生活的男男女女给予不同程度的多方面启迪。古希腊悲剧《美狄亚》演剧舞台，美狄亚的复仇之火，是将无义男儿置于死地；日本平安时代的《源氏物语》，是貌如鲜花、命如薄纸的各类女性人物展。《曾根崎心中》是相恋男女同生同死的“心中”爱情悲剧，又是女性争取男女平等、自由恋爱，获得的悲喜相兼的一种胜利。

面对凄苦惨痛的一幕幕戏剧场景、面对一幅幅女人被歧视污辱的文学场面，使观众与读者对过去历史时代的社会生活进行深刻审视的过程中，又对现时代的社会生活现实产生丰富的联想。会使现代女性观众泪如泉涌而痛定思痛，会使现代男性观众思绪联翩而自省自悟。《美狄亚》、《源氏物语》、《曾根崎心中》的神话与历史传说，不但使观众获得极大的艺术享受，同时引起观众对现实社会问题的深入思考。直接面对各种历史悲剧的生活现实，直接面对古往今来的人类生存环境，会使现代观众自觉产生完善自我生命价值的动力，这就是历史文学戏剧的现实意义。

女人要提高自己，不能靠爱活着，爱是要付出代价，爱是有内容有条件的。同样一个女人对待男人的选择也是此。女人要与男人站在同一个标准尺度、同一个衡量座标的天平上，努力地去造化、去完善女人自身的完美人格，才能拼出一个真正实现男女平等的自由人生。

二、时代、社会、家庭的悲剧大观

日本的古坟时代，是自公元710年，日本天皇迁都于平城京（奈良）而宣告结束，并相继开始了日本的奈良时代。

根据日本奈良时代天武天皇“邦家之经纬、王化之鸿基”的政治意图，根据日本天武天皇将所有各氏族流传的“帝纪”（皇家史事）与“旧辞”（神话、传说、歌谣）编订成书，流传后世的宿愿，太朝臣安万侣于公元712年奉命撰禄完成了《古事记》这部文学史记。《古事记》采用了和文体的编写文字，一共分为上、中、下三卷。全部史书的脉络沿着一条：从创造天地开始，日本国土诞生、上天之孙的天皇降临、神武天皇的领兵东征的神话传说，到推武天皇的继承皇位治理尘世为止。

《古事记》故事内容的主题立意，首先是确立了日本天皇掌管统治万世国民的权力，是神的旨意。日本天皇是宇宙之主“天御中主神”的子孙，是接受了神的使命而成为一系相承、延绵万世，统治人间尘世之神。《古事记》的上卷内容是：如何开天辟地、众神诞生。中、下卷的内容是：从第一代神武天皇开始，一直写到第33代推武天皇，一代一代天皇的继承皇位治理尘世的事迹。

《古事记》，是日本最古老的书籍；是日本远古时代的神话、传说、歌谣的历史文学集成；是日本文学之源。它对日本推古天皇之后的各世天皇统治，在政治、历史、文学、戏剧、艺术等方面，都产生了相当深远的影响。

根据《古事记》的文学史记所述：日本这个万世一系之国，是奉太阳之子的命令，而建造起来的“苇原之国”。日本是接受太阳的养育而成长起来的国土。日本的群臣百官与万民百姓，必须要

对天皇无条件的服从、必须要对天皇绝对性的忠诚。日本天皇，是治理日本万世一系之国的最高统治者，至高无尚的君主。

日本的江户时代，就是在日本天皇的最高统治之下，延续了在世界历史上稀少罕见的“万世一系”的日本国史。德川家族就是接受了天皇任命的“征夷大将军”之职，在江户时代建构了一套完整的制约人们各种社会生活行为的封建伦理道德规范。即：在主从关系方面，是主从三世（前世、现世、来世）；在夫妻关系方面，是结缘二世（现世、来世）；在亲子关系方面，是（现世）的一代骨血之缘。主从三世、夫妻夫世、亲子一世的人体生命的再生，它虽然是违反正常人伦关系的封建伦理道德观念，但是，由于主从三世、夫妻二世、父子一世的人体再生转世观念，是在日本有史以来的长期的封建社会历史发展中形成的。所以，当它一旦成为普通民众在社会生活中，严遵必守的人生信念时，必然会成为酿造各种不幸生活的悲剧因子。

人们在封建时代的日常社会生活中，在主从三世、夫妻二世、亲子一世的封建伦理道德支配之下；在主从三世、夫妻二世、亲子一世的人生伦回的转世观念诱导之下；必然将会发生历史、社会、家庭方面的多种生活悲剧。

人们正是为了维系三世的主仆关系，才能宁可舍弃夫妻二世的姻缘关系，并且毅然割舍亲子一世的血缘关系，而尽心尽力地为主子尽职尽责。相对之下，人们又在维系二世的夫妻关系，为了得到来世的幸福，才会发生“心中”情死的恋爱悲剧。与此同时，正是由于父与子的关系是今生一世的血肉关系，而被视为次于主从关系、夫妻关系的位置，继而才会产生弃子的家庭生活悲剧。

就歌舞伎演剧的内容而论，基本可以分为两类。一类演剧题材，是在吸取人形净琉璃演剧艺术营养的基础上，以描写新生市

町庶民的日常生活为中心的演剧内容，充分再现与表现江户时代社会风流的市俗人情。一类演剧题材，就是在“能乐”与“狂言”选材于《伊势物语》、《源氏物语》、《古今物语》、《平家物语》等历史题材的基础上，精心选择新生市町庶民喜闻乐见的历史题材，精心选择与新生市町庶民欣赏趣味相吻合的历史故事。

然而，歌舞伎的演剧题材内容，无论是来自江户时代新生市町庶民的日常生活，还是选自江户时代以前的历史事件，都被无形地笼罩在主从三世、夫妻二世、亲子一世的封建伦理道德悲剧气氛之中。

就歌舞伎取材于江户时代社会风流的市俗人情的演剧内容而论：是从多方面的生活角度，反映了庶民阶层对个性自由解放的大胆追求。同时，又都从不同的生活侧面，以不同的生活方式，不同程度地讴歌了庶民阶层对封建社会的抵制态度。然而，无论市町庶民阶层对“个性自由解放”进行任何方式的大胆追求，无论市町庶民阶层对封建伦理道德进行任何方式的反抗挣扎，都被扼杀在无情的封建伦理道德规范之中。其最后的结局，都是以各种不同的悲剧人生命运而告终。

就歌舞伎取材于日本历史时代的故事内容而言：对任何一个历史故事，都可以从不同认识角度重新标新立异，并以新的历史风貌将众所周知的历史故事重新展示在观众面前。但是，无论歌舞伎选择什么样的历史故事，无论跨越什么样的历史时代，无论历史内容如何千变万化，都没有摆脱封建统治阶级伦理道德的束缚。在反映日本历史题材的歌舞伎舞台上，历史故事的情节展开、戏剧人物的性格冲突、戏剧人物关系的各种矛盾，都始终被笼罩在主从三世、夫妻二世、亲子一世的严遵必守的封建社会伦理道德规范之中。最后，都是以自我牺牲、自我结束生命的方式，而宣告悲剧命运的结束。

例如：由日本近代文学史上的理论家、小说家、剧作家坪内逍遥创作的歌舞伎作品《一叶梧桐》，就是一部典型的历史悲剧。《一叶梧桐》的历史悲剧情节，取材于日本江户时代初期，德川家康家族在1614年的大阪冬季之战中，彻底取得战争的胜利，而取代了丰臣秀吉的征夷大将军的历史事实。

《一叶梧桐》的戏剧情节，是以16世纪初期日本江户时代的将军幕府改朝换代的历史为背景，真实反映了早于德川家康的前任征夷大将军丰臣秀吉的军事幕府，从衰败到彻底消亡的历史悲剧。

晨鸡连啼，
送去残淡晓月，
又催征人登程；
乱云纷飞，
驱散点点残星。
钟声渺渺，
长良堤上秋萧瑟；
塞风凛凛，
一塘芦苇诉衷情。
黎明一带淀川水，
一去无返浪涛音。
雾朦朦，
白烟隐没地边草，
悲切切，
秋蜇又添哀怨声。

此情此景，是描写丰氏家族居住的大阪城堡，面临四面楚歌

之时，丰臣秀吉的遗孀——淀君的凄凉心境。

《一叶梧桐》中的重要戏剧情节，中心表现了丰氏幕府的忠实老家臣“片桐且元”，在德川家康统领十几万军队于24小时之内攻破丰氏大阪城堡的激战之中，怎样用自己的精魂为主子（丰氏）尽职、尽忠、尽责，鞠躬尽瘁的武士家臣的典型性格。

片桐且元站在被德川幕府的军兵围困的长柄之堤，在朝雾弥漫的清晨，遥望远处向家乡告别的悲意忠情，就是在万兵压境的悲剧情势下，展示出“主从三世”的典型人物性格。

《近江源氏先阵馆》（又名《盛冈阵屋》）、《镰仓三代记》是两部具体形象地反映德川家族利用军事武力，取代丰臣家族军事政权的两次大阪冬、夏战争的历史悲剧。由于作品的戏剧内容，真实再现了德川家族如何取代丰臣氏家族军事政权的历史真实。所以，为了能使剧目在上演过程中，有利于避开德川幕府的忌讳，便把江户时代的历史事实，改在镰仓时代发生的历史背景。同时，把作品中的历史人物，由德川家康改为北条时政，由丰臣秀赖改为源赖家的姓氏。这是两部反映日本江户时代封建幕府统治阶层改朝换代的历史题材，从社会历史的角度，深层次地再现了封建时代的兄弟手足之情，是怎样因权力相争而互相残杀的悲剧事实；从人类生活的角度，真实地再现了相亲相爱的夫妻情意，如何被历史征战之祸而践踏的时代悲剧。

歌舞伎《一谷嫩军记》（熊谷阵屋）是盛演不衰的历史剧目。此剧，是从人形净琉璃的木偶舞台，移植到歌舞伎舞台上的传统剧目。《一谷嫩军记》的戏剧内容，取材于《平家物语》的历史故事：源氏的主将“熊谷”与平氏的青年武士“平敦盛卿”，在战场上交战获胜；本来获胜一方要取对方首级，不料“平敦盛卿”是天皇血统的后裔。所以，熊谷非但不能杀死平敦盛卿，而且还要杀自己亲生之子来作平敦盛卿的替身。于是，《一谷嫩军记》的戏

剧情节的发展，出人意料地转向熊谷如何对天皇尽忠、怎样用亲生儿子为天皇的后裔作替身、怎样为源氏家族尽职、最后怎样亲手杀死亲生之子、怎样替代平敦盛卿的死体、最后向主子请命复职的家庭悲剧。

《一谷嫩军记》的悲剧情节，是从熊谷出战之前，接受了主君大将源义经公的“两军对阵交战时不能杀死天皇血统的敌人，在万不得已的情况下必须牺牲自己的亲属”的严格军令开始，就一步一步地向潜伏着悲剧危机的纵深处迈进。在源氏家族与平氏家族，这两大武士权力世族，用战争方式以决权力胜负的一谷战场上，作为源氏一方的武将名称叫熊谷；作为平氏一方对手交战的青年武将名称叫敦盛。但是，代表平氏一方作战的敦盛，并非是平氏家族的血统成员，而是被平氏家族抚养成人的。敦盛的真正身世是天皇的私生子，是天皇血统家族的后裔。因此，熊谷在两军阵前获胜，并且俘掳了敦盛，即要按照战场规矩取下敦盛首级之时，才得知自己征战取胜的对手，恰恰是按照主君严命而不能斩首的天皇之子。于是，熊谷在万般无奈的情况下，只好斩取了与敦盛年纪相同的亲生之子首级，来替代敦盛的首级。剧情便在神志恍惚的熊谷出家离走，熊谷之妻在失子之痛的悲鸣之处闭幕。

《一谷嫩军记》虽然描写的是历史题材，但是在主从三世、夫妻二世、亲子一世的封建社会的非正常人伦关系的制约下，酿成了一幕封建社会武士家庭的生活悲剧。

日本的武士，既不等同于中国的武将，又不等于西方的“武侠骑士”。日本武士阶层的产生，是自平安时代以来，历经了镰仓时代、室町时代、室町战国时代、织丰时代之后，在德川幕府统治的江户时代，在政治、经济、艺术、文化方面，自体完成的特权体系。

江户时代是日本历史社会中最终、最完善的封建时代。日本

受到严厉处罚）；一名为封建幕府任职听差多年的武士官员，为妻子受辱之争，便在将军幕府之内持刀伤人，而受到自剖其腹的严厉处罚。剧终，剖腹自尽的武士家臣们，为自剖其腹的武士官员报了仇。暂且不论持刀伤人的起因，身为一名武士官员，在掌管军政权力的幕府之内持刀伤人的行为本身，所包含的强烈反抗性格，这就注定了悲剧命运的发生。

在德川幕府统治的封建时代，要在舞台上演出由相同时代所发生的历史事件，这就必然存在着极大的冒险性。为了能使《假名手本忠臣藏》能够顺利地搬上戏剧舞台，便将“赤穗浪士事件”发生在江户时代的具体时间，改为在镰仓幕府时代发生的历史事件。于是《假名手本忠臣藏》作为歌舞伎上演剧目，才避开了德川幕府的审查注意视线，从江户时代代代相传一直公演到今天，成为现代歌舞伎舞台上的精品剧。

歌舞伎座举行的《假名手本忠臣藏》250 周年纪念演出，是由中村富十郎扮演高武藏守师、中村勘九郎扮演盐冶判官高定、尾上菊之助扮演足利左兵卫督直义、中村桥之助扮演桃井若狭之助安近、坂东玉三郎扮演颜世御前、片冈芦燕扮演斧九太夫、市川左团次扮演石堂右马之丞、市川团藏扮演药师寺次郎左卫门、松本幸四郎扮演大星由良之助、尾上菊五郎扮演早野勘平、尾上辰之助扮演鹭坂伴内……这是满台演员庞大、齐整的阵容。仅仅演出全本剧目《假名手本忠臣藏》中的序幕、第三幕、第四幕、净琉璃的道行旅路、第五幕、第六幕、第七幕、第十一幕，就在位于日本东京的歌舞伎座，分为上午与下午两场演出，需要演出整整一天的时间。

忠厚正义的盐冶判官，由于自己的妻子“颜世御前”遭到了高武藏守师直（室町幕府管领）的人身侮辱，因据理以争却又无辜遭受到无理的责难。盐冶判官终于在忍无可忍的情况下，便与

高武藏守师直在室町幕府大殿中拔刀相见。正是由于盐冶判官在掌管权力的主子面前动武行刺，才引来了与妻室隔绝，被受赐利刀、剖腹身亡的悲惨命运。《假名手本忠臣藏》中的第四幕“盐冶判官切腹”一场，则是充满悲剧色彩的，充满武士威严的，充满武士道遗风的，具有极大艺术感染力的悲剧场景。并且能深深感悟到日本封建幕府时代的武士统治阶层的军政威严。

在演出“盐冶判官切腹”的舞台上，豪华、威严、肃静、气派、宽大、四通八达的大殿，是室町幕府的执行最高军事权力的议事殿堂。按照日本武士切腹的遗习风俗，在这个议事殿堂的中央，摆放着两块浅粉色的日式塌塌米。在方塌塌米的周围四角，插着四束绿色的枝叶。演剧舞台上，违反武士阶层的武规被赐予自剖其腹的盐冶判官，脱下了武士外衣，身上仅穿着淡白葱绿色的内装，跪坐在大殿中央两块浅白粉色日式塌塌米上。在戒备森严层层守卫的武士殿堂上，不同等级的武士官员们，按照武士阶层传统的站立礼仪，各占其位凝神静气地守立在盐冶判官自剖其腹的塌塌米周围……

当盐冶判官在幕府议事殿堂的大厅武士官员们面前，按照武士道有史以来形成自剖其腹的仪俗，作好一切剖腹的准备工作，等待剖腹时刻的到来。此时，一位武士侍官便郑重地将一把用白布包裹的剖腹刃刀，跪摆在盐冶判官的面前，然后轻轻地跪退到议事殿堂的一侧。盐冶判官接过刀器之后，便非常泰然自若地将白色利刀刺入腹部，侧身伏地将带有红色血迹的刀子拔出体外。随后，室町幕府管领高守武藏守师亲自验过了刀上的血迹，又命令侍从验过盐冶判官的切腹刀痕之后，才离开议事殿堂向幕府奥殿之处走去。与此同时，所有在议事殿堂上观验盐冶判官切腹的各级武士官员们，又无一不深深跪拜于地，将高守武藏守师恭敬地送向幕府深处。

当盐冶判官在众人面前剖腹自尽，即将窒息的一瞬间，便对闻讯匆匆赶到殿堂的家臣“大星由良之助”，先用眼色暗示交代出要为自己复仇雪恨的遗愿，后又环视了自己任职多年的宫院四周而离开了人间。

如果说盐冶判官自剖其腹的场面，令观众深深地感到武士统治阶层的威严。那么，盐冶判官自剖其腹之后所执行的一项项入葬仪式，则充分展示出了武士阶层传统性的遗风、遗习、遗礼、遗仪、遗典。当众将百官双腿着地，把高武守藏守师跪送出殿堂之后，便有一名执行入葬仪式的武士官，将一把锦扇摆在判官遗体的双脚上面，随后便在舞台上开始举行祭祀仪典。

按照封建时代的祭祀礼仪风俗，当盐冶判官的遗体装放在精制的驾笼之中以后，便是身为盐冶判官之妻的“颜世御前”随身携带着8名侍女，身上穿着乳白色的孝服出现在举行祭祀的舞台大殿堂之上。稍过片刻，一个在日本封建时代幕府统治之下的，具有典型武士传统风范的武士葬礼仪式，便在歌舞伎的演剧舞台上庄重威严地举行。一个日本封建幕府时代的传统化、规范化、式典化的葬礼，活生生地在舞台上呈现出来。

祭礼一开始，先是由盐冶判官的遗孀“颜世御前”，在自己男主人的遗体面前第一个举行点香的告别仪式。“颜世御前”最先是以盐冶判官的妻子身份，在慰祭亡灵、供奉亡灵、超度亡灵的香坛面前，亲手点燃了第一枝祭香。随后，众将百官便依照各自身份与地位的不同，依照身份高低的排列顺序，跪对盐冶判官的亡灵一一焚香拜礼。这种对死者隆重举行的焚香跪拜仪式，一直进行到殿堂上的最后三位武士官员，三人合礼齐拜的告别礼仪结束，在舞台上整整持续了十几分钟。按照武士家族的葬礼仪式，当这种令人深感悲痛压抑的灵堂焚香祭礼形式举行完毕，接着举行的是为死者入葬仪式。

以歌舞伎的舞台为殿堂，以歌舞伎的花道为通路，入葬仪式队伍按照武士家族的风俗，先由22名男士纵向排列的队伍在前面开道；在开道队伍的后面，便是4人抬着装有盐冶判官遗体的精制驾笼走在中间；盐冶判官的妻子由8名侍女相扶，紧随着遗体驾笼缓缓而行……在歌舞伎花道上行走的这支长长的为盐冶判官尸体入葬的仪式队伍，一直从歌舞伎的舞台中央排列到歌舞伎的花道之上，然后又从歌舞伎的花道继续延伸到了剧场的观众出入口……

综上所述，歌舞伎全本《假名手本忠臣藏》中的“盐冶判官剖腹”这一幕的戏剧场面，从盐冶判官剖腹的形式，到盐冶判官剖腹自尽后的入葬仪式，充分展示出武士阶层传统性的遗风、遗习、遗礼、遗仪、遗典。如果说在歌舞伎舞台上盐冶判官的剖腹场面，是一个令人深感武士威严的、令人非常同情的、催人流泪不止的、并使观众产生强烈思想共鸣的感人场景。那么，盐冶判官在切腹自尽之后的入葬仪式，则是令人感到悲壮的，令人感到欣慰的，令人感到庄重又庄严的葬礼。但是，类如盐冶判官举行的这种葬礼仪式，不仅仅只是对武士阶层传统性的遗风、遗习、遗礼、遗仪、遗典的展示，而是从另外一种角度，形象、具体、深刻地揭示出了在江户时代的武士阶层内部，发生“赤穗浪士事件”的历史事实本身，对幕府统治阶级的反叛意识。

正是由于《假名手本忠臣藏》不但是最能体现日本武士道德与武士精神的代表剧目，而且是一个能够综合展示出日本封建时代的历史、社会、家庭的精典悲剧。所以，《假名手本忠臣藏》的戏剧内容，不愧是一部描写日本封建历史时代的戏剧精品，不愧是一部永远具有艺术生命力的歌舞伎舞台风范。

透过歌舞伎舞台上的各种戏剧人物的不同悲剧命运，透过戏剧舞台展示的不同历史时代的悲剧事件，透过戏剧舞台上的各种

家庭生活的悲剧情境，都是从历史、社会、家庭的不同角度，程度不同地揭示出日本封建社会的主从三世、夫妻二世、亲子一世的封建伦理道德观念。日本歌舞伎戏剧舞台上展示的悲剧题材与悲剧内容，这是日本的历史社会生活环境中，独特存在与产生的人类生活悲剧。因此，歌舞伎作为日本民族戏剧的代表，歌舞伎作为表现日本民族与再现日本民族的生活历史、社会家庭、男女生活的人生舞台，歌舞伎舞台上生动形象地展示一幅幅江户时代的历史、生活、风俗的画面，必然会引起世界各国观众的极大欣赏兴趣。

三、精美舞台与人类历史的并存

日本列岛的社会发展历史,自有出土文物的绳文时代以来,先后经历了：弥生时代、古坟时代、飞鸟时代、奈良时代、平安时代、镰仓时代、室町时代的南北朝时代、室町时代的战国时代、织丰时代、江户时代、明治时代、大正时代、昭和时代、持之今日的平成时代。日本现代社会的发展、延续到现在平成时代第 10 个年头的今天 1998 年。

随着日本社会历史的时代变迁，仅就日本的戏剧艺术发展而言，如今，已经形成了百戏争技的演剧局面。以诞生歌舞伎的江户时代为界，纵观日本演剧艺术的发展全貌，在日本江户时代以前，产生了：舞乐、能乐、狂言、人形净琉璃（文乐）这样的古典传统演剧。在日本江户时代以后，产生了：新派剧、儿童剧、少女歌剧、歌舞剧、商业剧、音乐剧、先锋剧、学校剧等多种现时代的新剧种类。

日本的现代演剧舞台，已经是一个古代与现代并举、传统与

新剧竞技、古典与新编共存，演剧题材广泛、演剧内容丰富、演剧样式多彩、演剧种类多姿的戏剧舞台。在现代的日本演剧舞台上，无论是从历史的角度，还是从现代的角度，来鉴赏歌舞伎的演剧艺术价值，歌舞伎的精美舞台与人类历史并存，仍然不愧被称为日本民族戏剧艺术的代表。

歌舞伎的演剧舞台，一是生动地展现出普通民众，对自由理想生活大胆追求的思想情感。二是深刻地揭示出产生时代、社会、家庭悲剧的思想根因，而成为反映社会历史时代风貌的人生舞台。三是绚丽多彩的精美舞台与人类历史的社会演剧内容相互并存，最终完美地实现了演剧博物馆的艺术价值。

歌舞伎演剧舞台的艺术形式，是继承了舞乐、能乐、狂言、人形净琉璃的多种传统艺术形式，而集日本古典戏剧舞台艺术的集大成。歌舞伎舞台的演剧内容，虽然在某种程度上吸收摄取了能乐、狂言、人形净琉璃的历史故事题材，但是，歌舞伎在舞台上演出的：《伊势物语》、《保元平治物语》、《伊豆物语》、《源平盛衰记》、《义经记》、《时赖记》、《太平记》、《平阁记》、《曾我物语》的历史故事题材，却与能乐、狂言的审美思想意识有着明显的区别。

歌舞伎是以创造唯庶民喜闻乐见的舞台为宗旨，是站在与庶民大众相吻合的审美欣赏角度，创造出了一个充分体现江户历史时代生活气息的演剧舞台。歌舞伎的演剧题材内容的选择，是在与庶民大众的欣赏情趣与理想心愿相吻合的基础上，开拓性地创造出一个反映日本历代社会生活事件的演剧舞台。

1991 年 2 月，在日本，由松井今朝子监修；石井伊都子、岩井志津等编集；小山内新、清水鞠等人执笔；吉田千秋、后藤亮光等拍摄舞台照片；国立剧场与松竹株式会社的通力协助；日本美感株式会社在日本国内出版发行了一册大 16 开本的《歌舞伎》丛书。这是一本内容丰富、版式灵活、图文并茂、多方面介绍歌

舞伎知识的小百科书籍。值得重视的是，在《歌舞伎》的第一章，按照日本社会重大历史事件的发生年代，较为详细地介绍了歌舞伎创造编演的传统历史剧目的历史状况。歌舞伎的历代演剧艺术家们，根据日本社会历史发展的史实，先后创演了近百部以历史史实为题材的传统歌舞伎作品，这是在歌舞伎的演剧舞台上，创造了一个反映日本社会历史发展的艺术宝库。

公元645年—668年，是日本古坟时代的大化改革时期。在日本发生了天智天皇通过宫廷政变而即位天皇的历史事件。歌舞伎则相对应地创演出了《妹背山妇女庭训》。

公元794年，是日本的平安时代。日本的桓武天皇在此一年，下令将皇家宫院向平安京迁移。歌舞伎则相对应地创演出了《六歌仙容彩》、《积恋雪关扉》剧目。

公元901年，在日本发生了管原道真的太宰府左迁事件。歌舞伎的艺术舞台，曾经相对应地移植了人形净琉璃创演的舞台剧目《管原传授手习鉴》。

公元930年—940年间，是朱雀天皇统治日本的时代。在此期间，曾经发生了一起复杂的产子事件。歌舞伎则相对应地演出了《芦屋道满大内鉴》。

公元932年—946年年间，先于日本承平年代，发生了关东的平将门之乱。后在日本天庆年代，发生了南海的藤原纯友大暴动。歌舞伎则相对应地演出了《金币猿岛郡》、《忍夜恋曲者》。

公元960年，位于日本京都的平安皇宫内院起火。在皇宫内院历存170年的藏存宝物全部被烧失。公元976年，天皇的皇室宫院由京都向关白兼通的堀河第转居。歌舞伎则相对应地演出了《隅田川》、《樱姬东文章》、《隅田川续弟》。

公元10世纪末—公元11世纪初，在日本发生了退治平维茂山之鬼的事件。歌舞伎则相对应地演出了《红叶狩》。

公元1062年，在日本发生了一起平定奥州安倍一族的反乱事件。歌舞伎则相对应地演出了《奥州安达原》、《毛拔》、《鸣神》。

公元1156年在日本发生了的保元之乱事件。“崇德上皇”与“后白河天皇”产生对立，最后以“崇德上皇”战败失利而结束。公元1159年的日本平治之乱，源义朝败死。1167年，平清盛在日本历史上首次以武士身分，担任了太政大臣。歌舞伎则相对应地演出了《源平布引流》、《鬼一法眼三略卷》。

公元1177年的日本安元年间，在鹿谷发生了一起反平民的阴谋事件。成经、平康赖、曾俊宽被流放到鬼界岛。歌舞伎则相对应地演出了《平家女护岛》。

公元1180年，被流配了20年的源濑朝，在伊豆举兵与平清盛交战。1181年一代荣华的平清盛，在讨代源氏家族的平治战乱中丧身。1184年发生的一谷合战，平氏一门的官位与领地全部被没收。歌舞伎则相对应地演出了《尾原平三誉石切》、《平假名盛衰记》、《一谷嫩军记》。

公元1185年是日本的社会历史发生重大历史变革的一年。源义经发起的坛浦合战，击溃了平氏家族的军队。随后，历起直锥追将平氏家族一举灭亡。歌舞伎则相对应地演出了《义经千本樱》、《船弁庆》、《劝进帐》。

公元1192年，在举兵争战中获胜的源赖朝，成为统领日本军事权力的“征夷大将军”。于是，源赖朝便在镰仓地域，开创了行使大将军权力的军事幕府机构。从此，日本社会发展的历史开始进入了镰仓时代。歌舞伎则相对应地演出了《坛浦儿军记》、《助六由缘江户樱》、《外郎卖》、《矢的根》。

公元1193年，在日本富士卷狩之地，发生一起由曾我两兄弟（曾我十郎、曾我五郎）为亲生父亲报仇的历史事件。歌舞伎则相对应地演出了《寿曾我对面》。

公元 1203 年，是由“北条时政”统管全国政治权力的年代。此一年，由于源赖家生病在身，所以，又是日本的征夷大将军实行家系权力机制变换的重要一年。歌舞伎则相对应地演出了《近江源氏先阵馆》、《镰仓三代记》。

日本的镰仓幕府时代，占据了日本 100 多年的社会历史。在镰仓幕府时代，社会上曾经先后发生了各种大小自杀、凶杀、谋杀的流血事件。歌舞伎则相对应地演出了：《五大力恋缄》、《三人吉三廓初买》、《花街模样蓟色缝》、《与话情浮名横栉》、《青砥稿花红彩画》、《新薄雪物语》、《摄州合邦社》。

公元 1336 年，是足利尊氏成立室町幕府的重要年代。公元 1338 年，是由北朝的足利尊氏，担当了统任日本军事权力的“征夷大将军”。从此，日本的社会历史便开始步入了日本室町的南北朝时代。歌舞伎则相对应地演出了《假名手本忠臣藏》、《东海道四谷怪谈》、《神灵矢口渡》，就是描写室町南北朝时代所发生的各类重大历史事件。

公元 1358 年，足利尊氏逝世。1368 年由足利将军义满担任三代“征夷大将军”。足利义满将军先于 1394 年将征夷大将军职务，交付亲生儿子义持接任，自己改任为太政大臣（1408 年逝世）。1438 年日本发生永享之乱的第 2 年，足利义持将军自刃自杀。歌舞伎相对应演出的《镜山旧锦绘》、《伽罗先代秋》，就是描写足利家族发生政治变故的历史事件。

自公元 1470 年开始，日本社会的历史发展，进入了室町的战国时代。在歌舞伎的艺术舞台上创演的《倾城返魂香》、《伊贺越道中双六》、《本朝二十四孝》，就是描写了在日本国内的室町战国时代发生的各种生活悲剧。

公元 1573 年，足利室町幕府的末代将军——足利义昭，在宇治战场上被织田信长降伏。从此，便结束了由足利家族统治日本

240年历史的室町幕府时代。在歌舞伎舞台上，曾经创演的《祇园祭礼信仰记》剧目，尤其在舞台上雪姬被绑缚的戏剧场景，就是象征性地再现了足利室町幕府完结前后的政治历史背景。

公元1580年至1600年，是日本社会历史上战火纷飞的织丰时代（又称安土桃山时代）。1582久经沙场的织田信长，满怀着未能实现统一天下的夙愿，离开了人世。时隔8年之后，便由丰臣秀吉实现了统一日本全国的宏伟大业。歌舞伎则相对应地演出了：《时今也桔梗旗扬》、《绘本太功记》、《彦山权现誓助剑》、《楼门五三桐》、《鞘当》。

公元1598年，统一日本全国的丰臣秀吉逝世。公元1600年，在日本历史上发生了一起著名的东西两军激突的"关原大战"。东军一方由59岁的德川家康挂率出征，一举领击败了西方的军队。于是，德川家康便于1603年开始担任征夷大将军职位。于是，日本社会的发展历史，便急转直下地步入封建锁国的江户时代。由德川家族掌管的征夷大将军之位，便由第一位征夷大将军德川家康，代传相继传任到第15代德川庆喜将军执政结束的1867年。

江户时代初期，德川家康继丰臣秀吉之后，使用军事战争的武力，最终结束了日本各大诸侯占地为王、建立军事领地、多年封建割据的内战历史局面。公元1609年，是德川家康使用军事武力，讨伐、降伏了日本各地封建诸侯军事领地的重要一年。歌舞伎则相对应地演出了《敌讨天下茶屋聚》。

自德川家康担任大将军以来，丰臣氏家族的强硬派，拒绝接受担任德川家康将军的从臣。于是，已经用军事武力征服了封建诸侯军事领地的德川家康，便动用20万军队包围了丰氏占领的大阪城，举行了日本历史上著名的1614年的大阪冬季之战、1615年的大阪夏季之战。在两次大战中，丰臣氏家族的军队被德川家康组织的大型进攻战一举击败。歌舞伎则相对应地演出了《近江源

先阵馆》、《桐一叶》、《镰仓三代记》。

在此值得注意的是，由于江户时代德川幕府执行军政统治的严格完备性，歌舞伎取材于江户时代历史政治谋反事件的演剧作品，都改换了时代年号、移变了历史人物。《近江源先阵馆》、《桐一叶》、《镰仓三代记》这三部反映江户时代历史事件的演剧作品，就是采用了改朝换代的方式。

公元 1644 年，中国明王朝结束的年代。歌舞伎则相对应地演出了《国性爷合战》。

德川家康用武力最后消除了丰臣氏家族的军队之后，一步一步稳固地建立了幕府的军政统治，整整统治了江户时代 250 年。歌舞伎是与江户时代同步发展的演剧舞台艺术。歌舞伎是在江户时代被孕育、诞生、发展、完善的演剧艺术，以充分展示江户时代的社会风情为中心、充分揭示市町庶民追求个性解放的愿望为内容，这是情理之中的事情。

《天竺德兵卫韩新》、《伊贺越道中双六》、《色彩间刘豆》、《番町皿屋敷》、《极付番随长兵卫》、《阿夏狂乱》、《伽罗先代狄》、《廓文章》、《铃铃森》、《伊达娘恋绯鹿子》、《东海道四谷怪谈》、《艳容女舞衣》、《夏祭浪花鉴》、《假名手本忠臣藏》、《曾根崎心中》、《近倾河原达引》、《堀川波鼓》、《新版歌祭文》、《阿染久松色读版》、《恋飞脚大和往来》、《笼钓瓶花街醉醒》、《双蝶蝶曲轮日记》、《恋奏博多讽》、《心中天纲岛》、《镜山旧绵绘》、《梅雨小袖昔八丈》、《桂川连理栅》、《五大力恋缄》、《青砥稿花红彩画》、《伊势音头恋寝刃》、《神明惠和合取组》、《花街模样蓟色缝》、《名月八番记》、《樱姬东文章》、《天衣纷上野初花》，就是歌舞伎伴随着江户时代社会生活的历史进程，以江户时代社会生活中发生过的各种生活事实为依据，相对应创演的歌舞伎剧目。

公元 1668 年的日本明治维新，彻底结束了德川幕府在江户时

代的封建统治制度，使日本社会迈进了一个向西方国家学习的明治时代。随着明治维新各种体制改革的热潮，日本国体之变，使日本国内的文学艺术也随之焕然一新。歌舞伎创演传统历史事实剧目的历史，便以明治时代为分界线，清楚地划分出古典与现代的两类歌舞伎作品。即，明治维新以前创演的歌舞伎剧目，都是古典传统歌舞伎。明治维新以后创演的歌舞伎剧目，都被统称为现代新编歌舞伎。于是，明治时代以来所创演的新编历史剧目，便进一步延续、深化着一部以人物形象作为历史贯穿线的日本社会发展史。

综述歌舞伎的艺术舞台创演传统历史剧目的大量事实，歌舞伎的艺术世家们在延续三个世纪的艺术演剧艺术实践过程中，名符其实地创造出一个绚丽多彩的精美舞台与人类社会的发展历史相互并存的艺术生活世界。

透过精美舞台与人类历史并存的艺术生活世界，将歌舞伎在演剧舞台上创演的传统历史剧目，按照日本历史时代的发展顺序，按照社会事件发生的年代，如果一一进行排列的话，我认为存在以下几个方面的历史演剧意义。

1. 以历史史实创演的传统剧目，是在能乐、狂言、人形净琉璃的演剧历史题材、历史故事的基础上，有了一个实质性的飞跃。歌舞伎创演历史剧目的题材内容，与能乐、狂言的题材内容相比较，具有时间长度的延长、时代跨度的延深、人物形象的生动、史实内容的具体、社会视野的广阔等多方面特点。歌舞伎精美舞台与人类历史并存的艺术生活世界的完美统一，开拓与扩展了一条反映日本历代重大社会事件的演剧创造之路。

2. 以日本社会历朝、历代所发生的重大历史事件的特定时代为背景，在歌舞伎的戏剧艺术舞台上，成功地再现了特定历史时代的社会风貌，开创了日本民族戏剧的创演历史舞台剧的新风。

3. 以日本社会历朝、历代的重大历史变革事件作为戏剧的创作源泉，以重大社会历史变革的事件为题材内容，在展示特定历史时代的演剧舞台上，在各种不同历史时代的社会矛盾冲突中，成功地塑造了众多活生生的历史人物群像。按照日本社会的历史发展脉络，有机排列日本历朝历代发生历史事件的时代顺序，认真组合歌舞伎创演传统历史剧目的题材内容，歌舞伎舞台上众多的戏剧人物形象，为后世延续了一条活生生的日本社会发展史。

4. 歌舞伎历史传统剧目的创演，是站在与封建统治阶级相对立的政治立场上，是站在市町庶民的历史审美角度，以日本社会重大历史事件为依据，创造了符合江户时代市町庶民的欣赏愿望、吻合江户时代市町庶民欣赏心理的民族戏剧艺术珍品。

歌舞伎根据日本的历史事件与社会实事创演的传统剧目，是以符合江户时代庶民大众的审美意识为准则，以历史时代作为贯穿线，延续性地在演剧舞台上塑造创演了一系列活生生的历史戏剧人物形象。歌舞伎的演剧舞台艺术，在江户时代诞生、发展、完善过程中创演的历史题材剧目，一旦成为歌舞伎世家的“家艺”，便按照歌舞伎“一子相传”传统承继的方式，一代一代地延续下来。这些反映日本历史事件的歌舞伎传统剧目，是伴随着日本社会历史的发展，伴随着日本历史的文字史书，而成为一部活的现实历史。继而通过演剧舞台上的戏剧人物形象，活生生的历史发展线而流传于后世。正是在歌舞伎舞台上，一场场、一台台表现历史生活、再现历史生活的传统剧目，代代相传流传于后世，才使歌舞伎有活历史的戏剧艺术价值。

江户时代，是日本这个国家的最后一个封建历史时代。日本江户时代是在德川封建幕府掌管军政大权的武家统治支配之下，是日本国内的建立起来的最完整、最统一的封建历史时代。正是由于德川幕府执行政治军事统治、执行封建锁国政策的彻底性与

完备性，才使江户时代成为一个治国安邦、经济繁荣昌盛的历史时代。日本江户时代的社会安定、国内经济的繁荣昌盛，便相继产生了绚丽多姿的日本民族文化。

江户时代的社会国民经济的繁荣、江户时代的土地经济转向货币经济的移行，市町庶民阶层经济实力的养成，为使市民阶级继而成为创造社会文化的主人创造了条件。在日本的江户时代，作为市民阶层能够成为一个社会时代文化主宰者，这是开创了日本有史以来，先是由贵族阶级、后是由武士阶级创造日本文化的先河，这是日本历史社会发展过程中的新生事物。江户时代的市町庶民阶层，由于社会经济地位的提高，由封建社会的普通劳动者而一跃成为创造社会文化的主人，这是日本文化艺术发展历史上最光辉的一页。

在日本江户时代这个创造新生市民文化的特定历史时代，在江户时代这个创造新生市民文化特定社会生活环境中，诗俳谐句、市民小说、人形净琉璃、浮世绘画、歌舞伎等新生市民文化的艺术种类，便是经由江户时代市民阶级的创作之手而成功地创造出来的典例。诗俳谐句、市民小说、人形净琉璃、浮世绘画、歌舞伎等，这些新生市民文化的创造，伴随着整个江户时代社会发展的历史进程。江户时代各种新生市民文化的创造实践，又是在江户时代的市民经济发达、社会生活富裕、市民阶层人心思变、大胆追求个性自由解放的时代社会风情中进行。歌舞伎的演剧艺术舞台，是用表现生活与再现生活的二重艺术创作方法，生动形象地展现出江户时代的风土人情、社会市俗、民心意欲、生活嗜好、开放情性、大胆风流等，各种特定历史时代的社会全貌。

歌舞伎是经由市町庶民自身养育的戏剧文化。歌舞伎的演剧舞台，是唯一能够生动、丰富、全面、形象、活灵、活现，再现、展现江户时代社会市俗风情的生活舞台。歌舞伎的演剧舞台是唯

一再现 300 年前江户时代社会风情的活生生的艺术文化实体。

歌舞伎作为代表江户时代新生市民文化的演剧主体，是以江户时代市町庶民阶层作为艺术主要表现对象的。表达市町庶民阶层的内心世界；展示市町庶民阶层的爱欲情感；揭示市町庶民阶层的审美意识，这便是构成歌舞伎的演剧舞台，能具备多方面艺术价值的根本。

歌舞伎的演剧舞台艺术，是江户时代的新生市民文化的代表。歌舞伎舞台的演剧艺术价值，是在大胆追求人性自由解放的爱情升华的生命高度；揭示出日本具体时代、社会、家庭的内在悲剧观念；成功创造了绚丽演剧舞台与人类历史并存的生动人物群像；创建兴造了一个江户时代活生生的演剧博物馆。

歌舞伎的演剧艺术舞台，对江户时代社会生活的艺术表现与艺术再现，能使观众一览无余地审视出社会生活的历史时代背景。透过歌舞伎演剧舞台上再现的社会生活环境、戏剧故事情节、戏剧矛盾冲突、戏剧人物关系等一系列的舞台戏剧场景，能使观众一目了然地领悟到江户时代的社会风土人情。透过歌舞伎演剧舞台上与江户时代的各地游廊相关紧密的戏剧故事内容，透过展示江户时代游廊的生活游女与游客相间的多种恩恩怨怨，能使观众从人性的根处，感悟出江户时代的总体内在深层的精神面貌。

在歌舞伎的演剧舞台上，尊重历史的传统礼仪，严格再现特定历史时代的传统形式，既是对一个特定历史时代的回顾，又是对一个特定历史时代的社会历史进行展览。

日本江户时代的社会历史生活，在歌舞伎演剧舞台上得以回顾；江户时代的市俗礼仪、生活方式、风土人情能在舞台上得以展演；这对于日本的歌舞伎观众来说，是对本国珍奇的历史进行了一次活生生的历史回顾、体验。这对于国外的歌舞伎观众来说，是一种对日本江户时代的外国社会进行了解、参观。

歌舞伎的演剧舞台，是现代人唯一能够窥视到江户时代的社会历史环境；是现代人唯一能够看到江户时代的社会生态。歌舞伎的演剧舞台，有助于使后世的戏剧观众全面形象地去了解一个历史时代、去了解一种社会生活、去了解特定一个历史时代的各种社会风土人情。这种便于后世对过去历史时代的了解，便是歌舞伎作为江户时代活生生演剧博物馆的意义所在。

歌舞伎的演剧艺术舞台，能够使现当代戏剧观众，对江户时代的历史进行参观，能在欣赏日本民族戏剧艺术的过程中完成。日本歌舞伎的舞台艺术价值，在于绚丽多彩的舞台艺术与人类社会历史的并存，成功地建造了一座江户时代活生生的演剧博物馆价值。

日本歌舞伎，正是以“视观众为上帝”作为民族戏剧的创造宗旨；以江户时代的风流社会作为戏剧舞台的创造源泉；以在舞台上真实地表现与展现江户时代的社会生活作为中心的演剧内容；继而将江户时代的风土人情自然地溶化在戏剧的特定情境之中……

戏剧是在人类大千万物的世界中，被浓缩的社会生活小舞台。富有历史纪实性的演剧舞台，最富有历史欣赏价值；能反映人类社会生活精神面貌的演剧舞台，最富有社会生活的含义；最能揭示人性情感的演剧舞台，最富有人体生命的哲理；最富有民族性的演剧舞台，最富有艺术感染力，最能丰富展示时代历史风貌的演剧舞台，最有活生生历史博物馆的无限延持艺术的生命力。

世界文化艺术包括音乐、舞蹈、影视、美术、戏剧等多种门类。任何一种艺术门类必须拥有众多的观众去欣赏，才能称为名符其实的一门艺术。任何一门完美的艺术，如没有观众欣赏它，就等于失去了作为人类艺术的最基本意义。在二十一世纪即将到来的今天，电影、电视以及其它艺术门类，对戏剧舞台的强烈冲击

与猛烈抗衡，使人们的艺术审美心态也发生着深刻变化。没有观众就没有戏剧。戏剧没有观众，就等于失去了戏剧的艺术生命力。

世界不同的国家都有各自不同的艺术审美心理。世界不同的民族都有各自不同的戏剧欣赏标准。然而，艺术没有国界。最富于民俗的艺术最具有民族性，最具有民族性的艺术，最具有艺术价值。所以，歌舞伎无论是在日本本土进行公演，还是远渡重洋到国外进行交流演出，通过实践证明，国内外大多数观众不但能赏心悦目地观看，而且能在感情上产生强烈的思想共鸣。时值今日，在日本演出歌舞伎的剧场里，观众的上座率基本上达到了场场客满的演出效果。歌舞伎能够拥有众多的戏剧观众，歌舞伎能够具有经久不衰的艺术生命力，这恰恰是歌舞伎具有艺术特性的证明。正是由于歌舞伎具有艺术创造的特性，才能受到世界观众的欣赏，而被荣称为“东方的戏剧艺术之花”。

世界戏剧的发展历史是从 2500 年前开始。歌舞伎是从 400 年前开始诞生。现在，歌舞伎已经走出了国门，登上世界国际都市大舞台。如今，歌舞伎已经越来越受到世界各国戏剧界的关注。歌舞伎以它独自的演剧性格，走过了独特的艺术发展历程。它经历了为时 4 个世纪历史时代的大浪淘沙。歌舞伎在艰难漫长的成长、成熟与自然生成的历史岁月之中，从一无所有、白手起家，建筑了一个属于日本民族戏剧的艺术殿堂。建构了属于日本江户时代独特艺术美的戏剧舞台。当我作为一个中国人研究了日本民族戏剧艺术的整个发展历史之后，我深深了解到日本歌舞伎的俳优，怎样经历了创艺、造艺、献艺、演艺的全部艺术实践的演剧生涯，我真是情不自禁地为歌舞伎艺术的设计者、创业者、建造者们的敬业精神而深深感动……

歌舞伎的诞生、发展、成熟、完善，是在远离今天的过去。歌舞伎的艺术继承与创新，是与我们相近的现代。歌舞伎是奇特的

舞台艺术。歌舞伎俳优创造艺术的生活实践是非同寻常的。歌舞伎的艺术特征是与众不同的。日本歌舞伎，是以它独特的艺术发展道路，生成了自身独特的艺术魅力。歌舞伎作为日本民族戏剧的天之骄子，现在已经成为世界艺术百花园中的奇花异朵。歌舞伎那独具江户时代历史风貌的生活舞台，随着历史时代的无限延伸，将越来越使人们能用心灵感受到它的存在意义。歌舞伎这枝民族艺术的花朵，所散发出来的奇特戏剧芳香，将会越来越浓郁。

参考文献书目一览

书名	著者	出版社	出版年月	出版地点
役者论语	鸟越文藏　编译	东京大学出版会	1969年	(日本东京)
歌舞伎通鉴	守随宪治	山海堂出版部	昭和12年8月	(日本东京)
歌舞伎序说	守随宪治	改造社	昭和18年7月	(日本东京)
歌舞伎史的研究	河竹繁俊	东京堂	昭和18年9月	(日本东京)
歌舞伎	户板康二	保育社	昭和40年2月	(日本大阪)
	吉田千秋			
歌舞伎的艺术美	野口达二	鹿岛出版会	昭和44年4月	(日本东京)
名作歌舞伎全集	户板康二　监修	东京创元社	昭和44年6月	(日本东京)
(全25卷)	利仓幸一			
	河竹登志夫			
	郡司正胜			
	山本二郎			
变身的思想	今尾哲也	法政大学出版局	1970年6月	(日本东京)
彩色歌舞伎的魅力	户板康二	淡交社	昭和48年12月	(日本东京)
	吉田千秋			
观歌舞伎方法	吉田千秋	保育社	昭和52年1月	(日本大阪)
近代演剧的展开	河竹登志夫	日本放送出版会	昭和57年3月	(日本东京)
歌舞伎鉴赏入门	户板康二	创元社	1959年12月	(日本东京)
日本文化史	田泽　坦	日本外务省编印	1981年	(日本东京)
	松原三郎			
	奥田俊介			
	永田恭典			
演剧概论	河竹登志夫　著	东京大学出版社	昭和53年	(日本东京)

(戏剧概论)	陈秋峰 杨国华 译	戏剧出版社	1983年2月	(中国北京)
日本戏剧概要	王爱民 崔亚南	戏剧出版社	1982年10月	(中国北京)
日本演剧史	浦山政雄 前田慎一 石川润二郎	樱枫社	1989年1月	(日本东京)
坪内逍遥、会津八一展	图录编集委员会	早稻田大学	1990年11月	(日本东京)
能	小宫丰隆	岩波写真文库、66		(日本东京)
歌舞伎一美与历史	河竹登志夫	日本艺术文化振兴会	1991年3月	(日本东京)
日本全史	宇野俊一 大石　学 小林达雄 佐藤和彦 铃木靖民 竹内　诚 滨田隆士 三宅明正	讲谈社	1991年3月	(日本东京)
郡司正胜刊定集	郡司正胜	白水社	1991年9月	(日本东京)
元禄歌舞伎考	鸟越文藏	八木书店	平成3年11月	(日本东京)
歌舞伎	松井今朝子 监修 石井伊都子 编辑	美感(亚)会社	1991年2月	(日本东京)
歌舞伎	诹访春雄	白杨社	1993年4月	(日本东京)
好色一代女	井原西鹤 著 刘丕坤 张鼎横 译	译林出版社	1994年8月	(中国南京)
好色一代男	井原西鹤 著 王启元 李正伦 译	山东文艺出版社	1994年12月	(中国济南)

鉴于作者的生平业绩，1990年与1991年，载入早稻田大学国际交流中心《日本国际交流学者年鉴》。1996年被选入《中国妇女儿童事业成就大典》。1997年荣获国际文化财团“东京俱乐部”的事业助成金。1998年被载入《世界名人录》、《中华人物辞海》、《中国当代戏剧通典》。

作者现为：中国艺术研究院话研所外国戏剧研究室主任，日本早稻田大学国际交流中心外国人研究员，世界文化艺术研究中心研究员暨大型国际交流系列书刊特邀顾问编委，《中华人物辞海（当代文化卷）》特邀顾问编委。

后　　记

我是属于中国“老三届”的那一代人。我曾经是一名黑龙江生产建设兵团的知识青年。我曾经登过大兴安岭重叠连绵的山巅，我曾经喝过黑龙江里的江水，我曾经趟过东北大森林里的山路，北国的黑土地之中有我洒下的汗珠。1977年我幸运地考入中央戏剧学院，这是自己在人生道路上从事戏剧艺术事业的重要转机。

我不曾忘记，自己刚刚迈进中央戏剧学院这所最高戏剧学府之时，仅仅具备的是初中一年级的文化水平。自己正是在母校各位老师的辛勤培育之下，才能平生第一次潜入艺术殿堂之中，像一棵久旱逢雨的秧苗、无穷无尽地吸吮着戏剧艺术滋润的营养。从此，便开始渐渐懂得了如何使自己这张白纸，在戏剧学习实践中，描绘出最新最美的戏剧画图。

在中国俗称老三届的一代人中间，我是幸运儿。然而，幸运的得来却又是相当不容易。我是在生活困境中把性格变得更强硬；是在改变生活逆境的拼搏中得到了锻炼；是在不屈服于命运自然安排的苦斗中改变了处境；是在平等竞争机会中挖掘潜力创造了环境。

伴随日月如梭的生活旅程，风风雨雨的兵团生活现已成为青年时代的往事；伴随着日新月异的人生风月，辛辛苦苦从事戏剧学习与戏剧工作的实践生活，现已成为自己昔日生活的经历。

回顾自己个人成长的生活经历，自己每成长一步、每前进一步、每转机一次的关键时刻，从来没有离开过国内外良师益友的

严格教诲与热情支持。回顾自己在戏剧学习与戏剧工作实践中取得的微不足道的小小成绩，一点一滴都归功于国内外良师益友的深切关怀与真诚帮助。如此，才使自己终于拥有了一块可以自我操纵、自我驾驭、开拓人生、实现生命价值、从事戏剧研究工作的艺术生活天地。

这块艺术生活的天地，宛如一块从事艺术工作的生活绿洲，使自己从事的每一项研究工作都能如愿以偿。这块绿洲虽然不奇不异，但它是我梦寐以求的地方；这块绿洲虽然平平常常，但它是属于我自由支配的空间，是让我的思绪驰奔腾放的世界；这块绿洲虽然俭俭朴朴，但它是尘世间可以实现生命价值的圣地；这块绿洲虽然平平常常，但它是艺术耕耘的肥沃土壤。

正是因为我在良师益友们的多方热情帮助下，才拥有了这块从事艺术工作的绿洲之地。我经常鞭策着自己，我不能辜负国内外良师益友们对我的期望，我要倍加珍惜、充分利用这块圣洁的绿洲，去加速地去干自己想干的事业，去加速地去实现自己想要实现的理想，去加速地去实现无悔无憾的人生。

在自己将近20年间的学习工作实践中，国内外良师益友们对我的各种启发、鼓励、教诲、帮助，不但使我终生感激不尽，更使我时时刻刻铭记在心。在我的人生道路上，当自己学习工作产生重要变化的关键时刻，良师益友们给予我的各种热情帮助，一件件、一桩桩，都记忆犹新地印刻在我的脑海里。

我永远不会忘记：1983年我出席了在青岛召开的“全国第二次老舍学术研讨会”。在进行学术讨论的大厅里，在会间休息之时，我有幸结识了山东大学的中文系教授、翻译日本《金环蚀》小说的金钟先生。金钟教授不但鼓励我要树立学习日语的自信心，并且亲自给大连外国语学院刘和民院长写了一封介绍我学习日语的亲笔信。这便使我作出了到大连外国语学院出国培训部，开始学

习日语的重大决定。

我永远不会忘记：1986年我出席了在北京召开的“首届国际老舍学术研讨大会”。在会上，原老舍研究会秘书长、中央戏剧学院克莹教授，亲自将我作为她的学生介绍给日本老舍研究会会长、日本名古屋大学教授柴恒芳太郎先生。正是在柴恒芳太郎先生的热情帮助下，我才有幸与早稻田大学杉本达夫教授、御茶水女子大学中山时子教授相识。由此之缘，杉本达夫教授与中山时子教授，不但成为我第一次在日本留学6年生活中的两位恩师，而且担当了我在日本留学期间的身员保证人和学习生活方面的监护人。

我永远不会忘记：在自己的一生当中，我有幸得到了中央戏剧学院戏文系主任谭沛生教授、表演系主任冉杰教授、院长徐晓钟先生、中国艺术研究院副院长薛若琳先生、中国戏曲学院院长周育德先生的大力推荐，自己才能先后两次获得到日本留学深造的机会。这是母校的恩师、戏剧界的前辈，对我的信任、鞭策、鼓励、栽培、抚育。我时时牢记着各位先辈的教诲之言，才能在留学日本深造之路上，克服了种种意想不到的困难，最终完成了学业。

我永远不会忘记：1987年1月初，中国艺术研究院的老院长白鹰先生、中央戏剧学院的恩师克莹教授，这两位年过半百的先辈，曾经冒着一场罕见的漫天大雪，特意赶到天津为我到日本留学送行。特别是我从日本回国以后，每当遇到生活、工作中的大小挫折之时，两位恩师就像及时雨那样，切实可行地帮助我解决各种各样的疑难。

我永远不会忘记：1987年1月10日是我踏入日本的第一天，早稻田大学杉本达夫教授，曾经在百忙之中，抽出宝贵时间特意从东京赶到千叶县的成田机场来迎接。杉本达夫教授在日本既是

一位研究中国现代文学的汉学家，又是一位中国现代小说的翻译家。我第一次到日本留学，正是杉本教授亲自为我办理的入学手续。我到学校报到的第一天，在步入学校的蒙蒙细雨之中，正是杉本教授亲自带着我一边走、一边不厌其烦地纠正我的日语发音；又一遍一遍地反反复复教我练习日本的日常生活用语。《日本全史》这部作为研究日本歌舞伎必不可少的价钱昂贵的工具书，就是用杉本教授寄赠的书券购买的。至今，杉本先生亲自编著、寄送的一本精致的《日中词典》每日摆放在我的写字台上。

我永远不会忘记：在我踏入日本的第一天，御茶水女子大学研究中国语言、饮食文化的汉学家中山时子教授，在自宅洋楼摆上了家宴，亲自用日本天皇赠予她勤劳工作的银质奖杯，为我倒满了第一杯日本的米酒，鼓励我在日本留学能够做到学有所成。随后，中山时子教授亲自为我精细地安排了在日本留学生活的衣食住行……

我永远不会忘记：在日本留学深造的期间，我曾经有幸在日本大学艺术学部松原刚教授的指导下，学习了日本现代戏剧史论方面的知识。在日本留学深造期间，我更为荣幸地在早稻田大学演剧博物馆馆长鸟越文藏教授的严格指导下，学习掌握并且研究了日本古典戏剧——歌舞伎的正确方法。时值今日，两位指导教授仍然以不同方式、不同程度地对我这个中国学生进行多方面的学习与研究指导。

我清楚地记得，1990 年春，我在日本大学艺术学部的研究生毕业研究成果大会上，当用日文发表了题为《近代演剧史的武者小路实笃》这篇毕业论文之后，松原刚教授曾经热情地留我在日本大学继续学习深造。

我清楚地记得，1992 年春，鸟越文藏教授审阅了我用日文书写的长达 8 万字，题为《歌舞伎艺术表现与艺术再现的二重性》的

论文。当鸟越文藏教授对我的研究论文进行认真指导的时候，既在论文上留下了批改的字迹，又眼含激动的泪花，一边继续鼓励我学有所成，一边将他自己多年研究的学术成果《元禄歌舞伎考》送给我作回国纪念。在我即将回国的日子里，鸟越文藏教授亲自将早稻田大学演剧博物馆出版的全套精装本《演剧年报》，送给我作为回国后继续从事日本古典戏剧研究的资料丛书，诚心地希望我能在日本戏剧研究领域做出成绩。

我永远不会忘记，当我回国之后，将要完成这本《日本歌舞伎艺术》研究著作之时，我又得到了日本驻中国领事馆原文化参赞，现日本驻上海领事馆总领事——桥本逸男先生的大力支持，积极地向世界文化财团日本"东京俱乐部"进行推荐。我正是在日本驻中国总领事馆文化部的一等书记官濑野清水先生的认真帮助下，才能荣幸地获得日本"东京俱乐部"研究、出版《日本歌舞伎艺术》的事业助成金。

在此，让我以诚挚的感激之情，深深地向东京俱乐部的理事长柏木雄介先生、木田宏先生、总支配人中村泰夫先生、原总支配人柿沼政雄先生以及俱乐部的全体成员，表示由衷的感谢！

在《日本歌舞伎艺术》的出版写作过程中，为了使在中国首次出版的这部研究日本歌舞伎书籍，能够尽量达到图文并茂的出版效果，在申请歌舞伎剧照的版权使用过程中，得到了日本俳优协会、演剧出版社的大力支持。《日本歌舞伎艺术》著作中的14枚黑白照片，就是得到了日本俳优协会、演剧出版社的免费资助，才能得到刊登的。我向日本俳优协会、演剧出版社的全体成员表示深深的感谢！

在此，让我借《日本歌舞伎艺术》出版之际，对我在日本留学期间，曾经对我给予过各种热情帮助的：日本国际交流基金会的小熊旭先生、早稻田大学教授仓桥健先生、早稻田大学教授佐

佐木刚三先生、日本学习院大学教授诹访春雄先生、桐朋学园教授高桥四郎先生与石泽秀二先生、“一枚的绘”会长竹田严道先生、《人民日报》海外版在日本东京的总发行人秋冈家荣先生、东京都北区役员代四郎先生、日本舞踊研究所所长花柳千代先生、日本外务省中国课的伊藤伸子女士，以及日本友人小世六郎先生、筱原次男先生、日本华侨赵春树先生等各位女士先生们，在此一一地表示深切的谢意！

我更要特别地感谢大众文艺出版社的卢昌五先生与俞杰女士这两位编辑同志。非常感激他们能够在炎热酷暑的夏季，一丝不苟、夜以继日地，为争取早一日使《日本歌舞伎艺术》出版问世，进行了大量的、认真的、积极的多方面努力工作。《日本歌舞伎艺术》这部书稿，能在为时不到两个月的时间里，顺利出版并与读者见面，我向大众文艺出版社的全体同志们，表示深深的感谢！

我是一个闲不住的人。每当一项任务还没做完，大脑里已经开始设想另外一项内容。尽管我在努力克制自己作完一件事情再去想其它事情，然而，真是脾气难改秉性难移，脑海里依旧照常出现浪漫的联想思绪。

对每一个人来讲，在借以生存的自然宇宙空间，为了寻找生机都会根据不同的历史时代，在不同的社会生活条件下主动灵活地调节各自不同的精神杠杆，相对形成自己的生活信念，并力图创造、支配、改变自己的工作生活环境。种瓜得瓜、种豆得豆这就是我的生活信念。

活着不是为了享受，活着不是为了给人看，活着永远没有满足，活着不想留有遗憾，活着是为了创造，活着是为了改变，活着是为了实现。这就是我的生活信仰和生命价值观。

在人类的大千世界中，万物都充满着生机。我确实是喜欢：人生就是为了生存、生存就是为了发展、发展就是为了改变、改变

就是为了实现、实现就是为了创造、创造就是我人生的最大夙愿。这就是我对生活的信念。我确实是在追求实现自我坦然、自我安慰、自我陶醉、自我超脱的自体生命。

成功的艺术是在似像与非像之间，丰富的人生在于勇敢大胆实践。生活道路曲折蜿蜒，生活旅程布满荆棘。但是，生活就是为了攀登高峰山巅，生存就是要达到理想夙愿。一切实践还要从现在开始，一切创造还要再从零做起。

经过近两年时间的努力，如今《日本歌舞伎艺术》终于出版问世了。这是在鸟越文藏教授的多年指导之下完成的研究课题。这是我从事戏剧艺术研究工作以来，出版的第一本研究日本歌舞伎的处女作。《日本歌舞伎艺术》这本书，虽然凝结了我从事日本戏剧研究的心血，但是，我更期待着各位先辈、各位老师、各位专家、各位学者、各位教授、各界读者的批评与指正。同时，敬请各位良师益友，在我今后的戏剧艺术实践中，继续进行多方面的批评指教。

李　颖

1998年盛夏　于北京文化部丝竹园寓所